

NOUVELLE ÉDITION  
MISE À JOUR

TOUT  
L'OEUVRE PEINT DE

# ingres



flammarion

LES CLASSIQUES DE L'ART

# TOU<sup>T</sup> L'OEUVRE PEINT DE INGRES

**Introduction par Daniel Ternois**

64 planches en couleurs,  
438 illustrations en noir

**Déjà parus dans la même collection :**

Fra Angelico	Mondrian
Giovanni Bellini	Monet
Jérôme Bosch	Murillo
Botticelli	Picasso
Braque	périodes bleue et rose
Bruegel l'ancien	Picasso (1907-1916)
Canaletto	Piero della Francesca
Caravage	Poussin
Carpaccio	Raphaël
Cézanne	Rembrandt
Chardin	Henri Rousseau
Corrège	Egon Schiele
Daumier	Seurat
Degas	Tintoret
Delacroix	Titien
Dürer	Uccello
C. D. Friedrich	Van Eyck
Füssli	Van Gogh I (1881-1888)
Gauguin	Van Gogh II (1888-1890)
Gericault	Velázquez
Giorgione	Vermee <sup>r</sup> de Delft
Giotto	Véronèse
Goya	Watteau
Greco	Zurbarán
Grünewald	
Frans Hals	
Hogarth	
Holbein le jeune	
Ingres	
Klimt	
Georges de La Tour	
Léonard de Vinci	
Claude Lorrain	
Manet	
Mantegna	
Matisse (1904-1928)	
Memling	
Michel-Ange	
Modigliani	

LES CLASSIQUES DE L'ART  
FLAMMARION





**Les Classiques de l'Art**

*Tout l'œuvre peint de*

**Ingres**

## **Les Classiques de l'Art**

### *Rédacteur en chef*

GIANFRANCO MALAFARINA

### *Conseiller général*

GIAN ALBERTO DELL'ACQUA

### *Comité consultatif*

Conseiller américain:  
LORENZ EITNER

Conseillers anglais:  
DOUGLAS COOPER  
DAVID TALBOT RICE

Conseiller espagnol:  
XAVIER DE SALAS

Conseillers français:  
ANDRÉ CHASTEL  
JACQUES THUILLIER

Conseillers italiens:  
BRUNO MOLAJOLI  
CARLO L. RAGGHIAINTI

### *Rédaction*

TIZIANA FRATI  
SALVATORE SALMI

### *Secrétariat*

MARISA CINGOLANI  
CARLA VIAZZOLI

### *Imprimerie*

MARIO ARIOTTO  
CARLO PRADA

### *Chromiste*

FELICE PANZA

### *Coéditions étrangères*

FRANCA SIRONI

### *Comité éditorial*

HENRI FLAMMARION  
ANDREA RIZZOLI  
J. Y. A. NOGUER

*Tout l'œuvre peint de*

# Ingres

*Introduction par*  
DANIEL TERNOIS

*Documentation par*  
ETTORE CAMESASCA

*Nouvelle édition mise à jour par Robert Fohr*

**Flammarion**

© 1968, Rizzoli Editore, Milano.

© 1971, 1984, Flammarion, Paris,  
pour la traduction française,  
*l'Introduction et la mise à jour*.

N° d'édition 11663

Février 1984

Traduit de l'italien par Simone Darses.

## Monsieur Ingres, “peintre d’histoire”

Le centenaire de la mort d’Ingres, le 14 janvier 1867, à l’âge de quatre-vingt-sept ans, a donné aux “Ingristes” du monde entier l’occasion de faire le point des connaissances, de s’interroger sur “l’actualité” d’Ingres, si admiré et si contesté aujourd’hui comme de son vivant. Lui-même se considérait comme un “peintre d’histoire” et méprisait l’art du portrait où pourtant il réussissait si bien. Notre temps a renversé l’ordre des valeurs: Ingres est pour nous, avant tout, un peintre et un dessinateur de portraits et de nus. Qui n’évoque, à ce nom, *Granet* et *Mlle Rivière*, la *Baigneuse de Valpinçon* et la *Grande Odalisque*, *Mme de Senonnes* et *M. Bertin*, le *Bain turc* et la *Comtesse d’Haussonville*, les portraits à la mine de plomb des *Sœurs Montagu* ou de *Franz Liszt*?

Mais ne faisons-nous pas preuve de partialité, ne sacrifions-nous pas à une mode, en écartant si facilement ces “grandes machines” auxquelles le peintre a consacré la plus grande part de son activité? L’œuvre d’un artiste est un tout. Déjà, lors de l’exposition parisienne de 1967, *Romulus vainqueur d’Acron*, le *Songe d’Ossian*, *Virgile lisant l’Enéide devant Auguste*, et même les petits panneaux du “genre historique”, *Paolo et Francesca*, *Don Pedro de Tolède basant l'épée d'Henri IV*, attirèrent l’attention du public éclairé. Le moment est venu, — et le présent ouvrage nous en donne la possibilité, — de considérer l’œuvre d’Ingres dans son ensemble, dans son développement chronologique, de façon objective et sans rien négliger.

Songeons que nous pénétrons dans un monde inconnu. Avec la régression des “humanités”, avec la révolte impressionniste, le vieux fonds intellectuel sur lequel vivait l’Occident depuis tant de siècles est devenu une culture à demi-morte. Les légendes mythologiques, les faits de l’histoire grecque ou romaine, les *Vies des hommes illustres* de Plutarque, les poèmes épiques et romanesques de l’Arioste et du Tasse, l’Ancien Testament lui-même, sont moins bien connus.

Ingres n’était pas un homme d’une grande culture; mais ces “sujets” que nous ne comprenons plus sans de longues explications lui étaient familiers comme ils l’étaient à ses contemporains, à ses camarades d’atelier. Qu’Ingres soit un des “pères de l’art moderne”, cela est hors de doute; mais on n’aborde pas Ingres comme Braque ou Mondrian.

Les dix “cahiers” manuscrits d’Ingres (Montauban et collection particulière), rédigés pour l’essentiel dans sa jeunesse, sont couverts de notes de lecture, de textes soigneusement transcrits, avec ça et là, en marge, l’indication: *sujet*. Homère, les Tragiques grecs, Pline, Philostrate, les vies de Raphaël et d’Henri IV, ont nourri toute sa vie artistique. Certains thèmes, *Vénus anadyomène*, *Antiochus et Stratonice*, esquissés dès 1807 et progressivement transformés et enrichis, n’ont trouvé leur forme définitive que dans sa vieillesse. D’autres œuvres, comme *Virgile lisant l’Enéide*, le *Songe d’Ossian*, sont restées inachevées. L’étude de ces tableaux, de l’enchaînement exact des phases successives de leur exécution, est très difficile.

La lenteur d’Ingres est connue. Il ne commençait à peindre un tableau qu’après l’avoir longuement étudié par le dessin, dans son ensemble et dans tous ses détails, corrigeant, modifiant, détruisant l’œuvre de la veille: vrai travail de Pénélope! Mais si la préparation était longue et laborieuse, l’exécution matérielle de la peinture était rapide. Ses élèves, Raymond Balze, Amaury-Duval, en témoignent: *Monsieur Bertin* fut peint en moins d’un mois et *La Source* en quinze jours. “Lorsqu’on sait bien son métier et que l’on a bien appris à imiter la nature, disait Ingres, le plus long est de penser en tout son tableau, de l’avoir pour ainsi dire dans sa tête, afin de l’exécuter ensuite avec chaleur et comme d’une seule veine”. Et encore: “Dessinez longtemps avant de songer à peindre”.

Les premiers croquis, au crayon ou plus souvent à la plume, jetés rapidement sur le papier, bien que fort schématiques et dépourvus de grandes qualités

d'écriture, montrent de façon saisissante le bouillonnement d'idées des premiers moments où un thème s'emparait de son esprit. Le groupe central et la disposition générale de l'*Apothéose d'Homère* se sont imposés à lui, nous dit-il, dans l'heure qui suivit la commande. Pour le *Martyre de saint Symphorien*, il y a eu plusieurs idées successives. Pour l'*Age d'or*, c'est d'une multitude de figures et de groupes semés dans le désordre sur les feuillets que la composition s'est peu à peu dégagée. On mesure le chemin qui restait à parcourir en comparant les notes sommaires prises en vue de *Jésus parmi les docteurs* aux dessins mis au net, sortes d'épures d'architecte, qui précèdent immédiatement l'exécution du tableau.

Venait ensuite la phase de la documentation. Élement important pour un élève de David. Mais Ingres est allé beaucoup plus loin que son maître dans le souci de l'exactitude archéologique et de la "couleur historique". Momméja remarquait en 1904: "Les érudits eux-mêmes étaient devancés de trente bonnes années au moins, parce que leurs connaissances tout empiriques n'avaient été contrôlées que bien rarement par l'observation directe des monuments authentiques à dates certaines, statues, tableaux, miniatures et estampes qui, par le fait seul qu'ils relevaient de l'art véritable, devaient échapper pendant près d'un demi-siècle aux archéologues. Il n'y a aucune exagération à dire qu'Ingres, dont les dessins conservés au musée de Montauban prouvent l'étude, jusqu'à la minutie, de ces monuments, en savait plus, avant 1820, sur l'histoire du costume, que Jules Quicherat lui-même, quand il publia, après 1842, dans *Le Magasin pittoresque*, son premier essai sur "L'Histoire du costume en France".

Des *Antiquités* de Caylus et de l'*Iconographie* de Visconti aux *Monuments de la Monarchie française* de Montfaucon, les recueils gravés dans lesquels il a copié ou calqué des figures ou des accessoires couvrent toute l'histoire du monde occidental. Son respect pour les "antiques", pour Raphaël, est tel qu'il lui arrive de transporter des figures entières dans ses compositions, en changeant seulement un geste pour l'adapter à l'action. Il n'ignore pas non plus l'œuvre des peintres et des sculpteurs néoclassiques contemporains, David, Girodet, Canova, Thorvaldsen. Mais il est attiré aussi, l'un des premiers en son temps, par des formes pré ou postclassiques: par les dessins des vases grecs, dits "étrusques" (dont s'inspirent également les compositions au trait de Flaxman), par les peintres italiens du Quattrocento, par les "Primitifs"

flamands ou les enlumineurs français du Moyen Age, aussi bien que par l'Ecole de Fontainebleau et le maniérisme toscan du XVI<sup>e</sup> siècle. Curiosités fort diverses, on le voit, chez cet homme qu'on dit étroit et sectaire.

Mais une telle démarche ne va pas sans risques. Dans l'*Apothéose d'Homère*, dans *Stratonice*, les emprunts à des arts d'époques différentes créent des disparates, des anachronismes plus évidents d'ailleurs aujourd'hui qu'à une époque où la connaissance des arts du passé était encore fort vague: l'exactitude du détail nuit à la vérité de l'ensemble.

Certaines compositions, l'*Apothéose d'Homère*, le *Vœu de Louis XIII*, les *Fiançailles de Raphaël*, le *Bain turc* lui-même, sont de véritables centons de figures pillées ça et là: c'est un jeu, amusant d'abord, mais vite lassant, que de découvrir la "source" de chaque personnage, de chaque meuble, de chaque élément du décor. L'art d'Ingres ne serait-il donc que copie et plagiat? Si évidente que soit l'indigence de son imagination, conclure ainsi serait faire bon marché du "style" si personnel et si fort qu'il imprime à ses larcins et grâce auquel, en dépit de tout, il réalise l'unité de ses ouvrages. Et c'est là que commence le travail proprement artistique.

Ingres s'est expliqué à ce sujet, reprenant à son compte la doctrine classique de l'imitation: "C'est en se rendant familières les inventions des autres qu'on apprend à inventer soi-même"; "celui qui ne voudra mettre à contribution aucun autre esprit que le sien même se trouvera bientôt réduit à la plus misérable de toutes les imitations, c'est-à-dire à celle de ses propres ouvrages". Et il va plus loin: s'il faut étudier les artistes de l'Antiquité, c'est pour que ceux-ci nous apprennent à voir et à traduire la nature, "non pour les imiter, mais, encore une fois, pour apprendre à voir": sage principe! qu'il n'a pas toujours appliqué autant qu'il le croit, car son attitude devant la nature est, en définitive, bien différente de celle des Anciens. Les contradictions abondent, on le verra, entre les préceptes d'Ingres et son art.

M. Ingres, écrit le féroce Silvestre, ne voit dans l'art "qu'un bizarre mélange de la statuaire antique et du modèle qui pose à la journée..." La réalité est assez différente: après avoir trouvé le document convenable, Ingres fait poser un modèle professionnel (ou un élève) dans l'attitude de la figure qu'il a copiée. Il le dessine d'abord nu, puis il le vêt ou le drape en reproduisant à l'aide d'étoffes réelles le drapé antique. C'est qu'il s'efforce de recréer la vie et la vérité

des œuvres du passé dont les estampes ne lui transmettent qu'une image morte ou défigurée.

On connaît plusieurs centaines d'études pour les figures des grandes compositions à nombreux personnages. Les têtes, les mains, les pieds, sont étudiés séparément. Ingres, peu imaginatif, éprouvait de grandes difficultés à dessiner sans modèle et à traduire le mouvement. Conformément aux habitudes de l'école, il faisait poser un modèle immobile "dans l'attitude" de la course ou du vol. Il dessinait beaucoup et vite et voulait que ses élèves apprennent à saisir le mouvement au vol. Amaury-Duval le montre dessinant un jeune homme qui lance une flèche: "Alors, en un instant et en quelques coups de crayon, pendant que l'enfant posait sur une jambe, il fit un croquis de l'ensemble; mais comme la jambe en l'air changeait naturellement de place à chaque mouvement que faisait le modèle, M. Ingres en dessinait une autre, de façon que dans le temps assez court que cet enfant put tenir la pose il eut la merveilleuse habileté d'en achever l'ensemble — et deux jambes de plus..."

Innombrables sont les dessins comportant, comme le tireur d'arc, des membres supplémentaires. Ils sont souvent beaux, pleins de vie et d'énergie, un peu étranges et inquiétants avec leurs bras tendus dans toutes les directions comme le Çiva dansant. Ils semblent annoncer, de façon bien inattendue, les expériences contemporaines de représentation simultanée des apparences successives...

Mais, le choix du geste étant enfin décidé, ces mêmes figures transportées sur la toile paraissent figées par un dessin trop précis. Ingres n'est vraiment lui-même que dans les gestes lents et dans les attitudes de long repos que peuvent tenir les modèles: Stratonice, Mme d'Haussonville, Mme Moitessier.

Ingres recommandait à ses élèves la vérité, la "naïveté" du dessin d'après le modèle vivant, attirait leur attention sur la diversité de la nature. L'important, selon lui, est de traduire avec force le caractère individuel. Mais dessiner est une chose et peindre en est une autre. La "peinture d'histoire" exige un grand style simple et débarrassé des "accidents". C'est pourquoi il conseille de ne pas peindre sur la toile directement d'après le modèle qui pose, mais d'après des dessins poussés et déjà élaborés, exécutés d'après ce modèle. Lui-même reste très littéral dans ses dessins d'après nature: il observe bien, mais copie sans interpréter. Il ne possède pas cette liberté devant le réel qu'il recommande par ailleurs. L'élaboration, la simplification, la stylisation, n'interviennent qu'à un se-

cond stade; ce sont pour lui deux opérations distinctes et successives. Cette démarche très particulière est la conséquence de son tempérament, de sa forme d'esprit, avant d'être l'application d'une doctrine.

En feuilletant ses dessins, on assiste à la métamorphose des formes. On le voit simplifier le modelé: "Les belles formes, dit-il, sont celles qui ont de la fermeté et de la plénitude, et où les détails ne compromettent pas l'aspect des grandes masses". La *Baigneuse de Valpinçon* est l'exemple de ce modelé lisse et simple, avec des passages délicats dans la demi-teinte. En même temps Ingres étire les proportions, recherche des courbes ondulantes, des lignes continues et des contours précis. Un procédé de travail qui lui est familier, l'usage du calque, contribue à "épurer" le dessin. A la limite on arrive au dessin au trait, cher à cette époque.

"Dessiner, disait pourtant Ingres, ne veut pas dire simplement reproduire des contours, le dessin ne consiste pas simplement dans le trait: le dessin c'est encore l'expression, la forme intérieure, le plan, le modelé. Voyez ce qui reste après cela!". Ici éclate à nouveau la contradiction entre le principe et la pratique: la "forme intérieure" est ce qui manque le plus à son dessin. Celui-ci, ainsi dépouillé, tend vers la géométrie et se vide peu à peu, non seulement des "détails", mais aussi d'une partie de son contenu plastique et de sa structure. A la différence des maîtres de la Renaissance italienne dont il se réclame (Raphaël entre autres) Ingres simplifie par l'extérieur, et non en dégageant la "forme générale", c'est-à-dire les éléments permanents de la construction du corps humain. On connaît par ailleurs son attitude désinvolte à l'égard de la science anatomique.

Ce point est délicat et a suscité depuis un siècle et demi des discussions passionnées et bien des malentendus. Disons d'abord que c'est là un fait que chacun peut constater. Mais qui voit encore aujourd'hui les mentons flottants de Mme de Senones et de la Belle Zélie, le gant vide qui sert de main à Mme Moitessier et "cette cuisse gauche qui s'égare imprudemment vers les côtes" que Paul Mantz reprochait à la *Grande Odalisque*? Négligences gênantes quand on les a remarquées une fois, et nullement nécessaires.

Car il faut distinguer. Kératry manquait le but en se moquant des "trois vertèbres de trop" de la même *Odalisque*, car il ne s'agit plus là de "fautes", mais d'une élongation voulue des proportions, d'un élément déterminant du style et de l'expression. Les critiques du XIX<sup>e</sup> siècle, dont les facultés d'observation étaient

souvent supérieures aux nôtres, n'ont pas su faire l'effort de comprendre ce qui dérangeait leurs habitudes. Insensibles au langage des lignes, ils n'ont vu que du ridicule dans les formes où nous aimons à suivre l'onction d'un corps, la souple arabesque d'un contour. *Roger et Angélique*, *la Grande Odalisque*, *Paolo et Francesca* et même certains portraits furent accusés de "bizarrie", de "manière" et d'affectation. Pour le critique académique Landon, Ingres était tantôt "gothique" et disciple de "Jean de Bruges" (Jean van Eyck), tantôt "décadent" et "dégénéré", — nous dirions aujourd'hui "maniérisme". C'est à un sens aigu de la ligne expressive, à l'accord des lignes entre elles, à la sûreté de la mise en page, qu'Ingres doit la force et la séduction de ses images féminines: les ovales du visage, des épaules et du fauteuil de Mme Devauçay; les châles de Mme Rivière et de Mme de Senonnes; l'attitude nonchalante de la comtesse d'Haussonville; les courbes serpentines de la *Source* et de *Vénus anadyomène*; et même l'élégance de dandy du duc d'Orléans.

Un autre trait dominant de l'art d'Ingres, c'est l'affirmation du caractère individuel: "Pour exprimer le caractère, une certaine exagération est permise, nécessaire même quelquefois, mais surtout là où il s'agit de dégager et de faire saillir un élément du beau". Cette exagération peut aller jusqu'à la déformation: témoins les fameux "goitres" de Thétis (dans *Jupiter et Thétis*), d'Angélique ou de Paolo, que le docteur Laignel-Lavastine tentait d'expliquer par un hyper-développement de la glande thyroïde et que justifient au nom du style et des droits de l'artiste un peintre contemporain comme Henry de Waroquier. C'est là ce que Jean Alazard appelait avec tant de bonheur "l'expressionnisme archaïsant" d'Ingres, très marqué surtout dans sa jeunesse. Sans aller jusqu'à ces exemples extrêmes, on peut noter qu'Ingres n'hésite pas à représenter la laideur physique, dans les portraits de M. Bertin et de la baronne de Tournon, par fidélité au réel et pour traduire le caractère individuel de son modèle en l'accentuant plutôt qu'en l'atténuant.

En posant en principe la valeur de la vérité dans le dessin, de la sincérité devant la nature, du caractère individuel fortement affirmé, en proscrivant avec horreur le "chic", la facilité, la beauté de convention, Ingres s'opposait à la doctrine académique du "beau idéal" et, de façon plus nuancée, à celle de son maître David. L'hostilité officielle vient de là. Ingres, ne l'oubliions pas, ne rencontra longtemps de sympathie

que dans les milieux romantiques ou "modernes", alors que ses envois aux salons étaient accueillis par des sarcasmes. Et plus tard, quand le succès et les honneurs vinrent enfin, la défiance subsista de part et d'autre et se traduisit par des démêlés assez vifs avec l'Institut et avec l'Ecole des Beaux-Arts.

A ne considérer que les préceptes du maître, l'art d'Ingres est réaliste: "L'art n'est jamais à un aussi haut degré de perfection que lorsqu'il ressemble si fort à la nature qu'on peut le prendre pour la nature elle-même"; ce qu'il résume en une formule lapidaire et volontairement paradoxale: "Le style c'est la nature".

Ingres est avant tout un visuel. Son œil est d'une acuité et d'une justesse surprises et ses portraits à la mine de plomb le prouvent. Ne pouvant se passer du réel, manquant d'imagination et d'esprit de synthèse, il rencontra de grandes difficultés à concevoir et à réaliser des compositions possédant ce "grand style" indispensable à la "peinture d'histoire". Et cependant il y est quelquefois parvenu: là est le miracle. On ne saurait rester indifférent à des œuvres aussi hautes et aussi réfléchies que *Romulus, vainqueur d'Acron, porte les dépouilles opimes au temple de Jupiter* ou *Virgile lisant l'Enéide devant Auguste*. Ce sont là des créations fortes et difficiles qui demandent de la part du spectateur un effort intellectuel. On en mesurera mieux la valeur et l'importance en les comparant à tant de productions du XIX<sup>e</sup> siècle, non moins laborieuses, et où s'étale avec une navrante vulgarité le désaccord entre le réalisme terre-à-terre des formes et la grandeur des sujets traités.

Ces réussites, exceptionnelles dans les tableaux d'histoire, infiniment plus nombreuses dans les portraits et dans les nus, il les doit à sa volonté et à un travail acharné, mais aussi à son instinct du style. Il a été soutenu dans cette recherche par les beaux exemples de la Renaissance et de l'Antiquité, sans oublier, comme nous l'avons dit, la peinture toscane du Trecento et du Quattrocento et les vases grecs archaïques. Son maître David vantait volontiers la belle simplicité de Giotto, de Fra Angelico et du Pétrugian. On retrouve ce penchant, plus marqué, chez certains de ses élèves, et surtout chez Ingres qui a légué au musée de Montauban sa modeste, mais fine collection de "primitifs" florentins et siennois. Au cours de ses deux séjours à Rome, de 1806 à 1820 et de 1835 à 1841, ainsi que pendant son séjour à Florence, de 1820 à 1824, il fit plusieurs voyages en Toscane, en Ombrie, dans les Marches et dans la Roma-

gne, d'où il rapporta des croquis d'après des peintures de Giotto, de Filippo Lippi, de Signorelli, de Pinturicchio, ainsi que d'après des monuments du Moyen Age, à Ravenne ou à Pise. De là viennent ses contours nets, ses teintes claires, plates et à peine modelées, l'absence de tout clair-obscur (sauf dans le *Vœu de Louis XIII* et dans *Virgile*). Professeur et directeur autoritaire, doué d'un ascendant certain sur ses élèves et sur ses pensionnaires, il leur transmit sa "manière" si particulière, grâce à laquelle le public et les critiques des Salons reconnaissaient à coup sûr les toiles de l'école d'Ingres. Amaury-Duval, dans *L'atelier d'Ingres*, rapporte à ce sujet quelques anecdotes savoureuses, et Baudelaire poursuit de ses moqueries les portraitistes et les paysagistes coupables d'"ingrisser" la nature elle-même.

Le goût et la connaissance que nous avons aujourd'hui des peintres italiens du Quattrocento et de l'art grec archaïque (alors estimés seulement dans des cercles restreints) aussi bien que des formes d'art plus classiques nous permettent de mieux comprendre et d'apprécier le "préraphaélisme" d'Ingres, par lequel il prend place, avec ses élèves, dans un mouvement général en Europe, entre les "Nazareens" allemands

et les "Préraphaélites" anglais, — sans que d'ailleurs on puisse discerner des rapports directs entre les trois groupes.

L'art d'Ingres, comme le personnage lui-même, n'a pas fini de surprendre et de dérouter. L'un et l'autre, par leurs contradictions, leurs outrances, leur complexité, ont suscité de tout temps des réactions violemment opposées. Ingres n'a jamais cessé d'être un maître, un "patron", pour beaucoup d'artistes, de fasciner une partie du public par l'autorité du style et de repousser l'autre par l'absence d'"âme" dans ses tableaux. Il fut le terrain solide sur lequel un Renoir, un Degas, prirent appui pour réagir contre la désintégration impressionniste de la forme. Les cubistes se réclamèrent de lui. Les bizarreries que lui reprochaient les critiques de 1806 ou de 1819 lui ont valu l'intérêt des surréalistes. Aujourd'hui enfin les représentants du "Nouveau Roman" découvrent en lui un souci semblable au leur d'observation minutieuse, d'objectivité précise et scrupuleuse, d'où peut naître une certaine forme d'art fantastique. Ces interprétations si diverses et parfois surprenantes sont le signe que l'œuvre d'Ingres est toujours vivante et riche de significations nouvelles pour notre temps.

DANIEL TERNOIS

# La fortune critique d'Ingres

C'est sur des modes très divers que la critique a accueilli les œuvres d'Ingres, depuis leur première apparition au concours de l'Ecole des Beaux-Arts jusqu'à la grande rétrospective post-hume de 1867, dans cette même Ecole à laquelle sa vie fut si étroitement liée; mais il convient de replacer dans leur contexte historique des jugements si souvent dissemblables pour en saisir la véritable portée. "Gothique" devient parfois synonyme de "recherche de style quelque peu affecté" (précision dans le dessin, l'exécution; suppression du clair-obscur), et non pas toujours de "retour pur et simple aux canons de l'esthétique médiévale" (voire antiquisante, ou renaissante), — anachronismes au demeurant aisément repérables, et que nul ne se priva de relever, mais qu'on ne saurait reprocher à l'artiste étant donné les termes si personnels par lesquels il sut traduire ses fameux "emprunts". Puis apparut un autre élément qui devint bientôt, jusqu'à nos jours, un des leitmotive favoris de la critique: l'opposition Ingres-Delacroix, du rigide coryphée de la tradition classique et du champion avoué du mouvement romantique. Mais si cette opposition se justifie par l'antagonisme réel, et violent, qui surgit entre les deux artistes, il faut, là aussi, la ramener à sa juste mesure. L'œuvre d'Ingres, en effet, et malgré certaines déclarations du peintre lui-même, est si peu réductible à une simple application des principes académiques que les premiers reproches, — obstinément répétés, — lui vinrent justement du camp davidien (parfois d'ailleurs pour des raisons purement politiques), alors qu'il arriva à certains de ses préputés adversaires, et à Delacroix lui-même, de lui être favorables: on peut soutenir que cette œuvre, sous certains aspects, ressortit bien à l'esthétique romantique; de même, on ne saurait accepter sans réserve la théorie selon laquelle le style d'Ingres, à la fois synthèse et transcendance du néo-classicisme, se-

rait à son tour dépassé par les courants du romantisme. Il faut rappeler, à ce propos, dans un courant parallèle, les dettes de Puvis de Chavannes et de Gustave Moreau à l'égard de l'archaïsme d'Ingres; et celle de Manet renonçant, au nom de la synthèse, à la fonction plastique du clair-obscur. Rappelons aussi, dans le groupe des impressionnistes de plus stricte observance, les périodes "ingristes" de Degas, pris du "désir passionné de la ligne unique qui détermine une figure", et de Renoir, attiré par les recherches du peintre sur la lumière et la couleur; chez les post-impressionnistes, l'intérêt de Seurat et de Signac pour celles sur les rapports de la couleur et du dessin, et celui de Cézanne, dans sa dernière période, pour la plénitude des formes; ou encore, en venant au cubisme, l'exploitation par Picasso, dans le dessin au trait, de certaines de ses stylisations. Et si enfin, après l'hommage des peintres abstraits, le pop'art, dans son entreprise de désacralisation, fait grande consommation des odalisques d'Ingres, ce n'est peut-être pas un pur hasard.

Critiques et historiens n'ont pas manqué, chemin faisant, de mettre en lumière certains aspects, marginaux mais significatifs, de l'univers d'Ingres. Ainsi l'étude de ses sources a-t-elle particulièrement insisté sur l'importance de ses incursions dans l'art du passé, — de la peinture des vases grecs à la sculpture paléochrétienne, de l'ornementation byzantine à la miniature orientale, — pour ne parler que des arts plastiques. Dans ces dernières années, on a même réussi une étude esthétique de l'œuvre d'Ingres à partir d'éléments où quelques chercheurs du siècle dernier croyaient découvrir son point le plus faible: à tel point qu'une analyse correcte de son œuvre se présente aujourd'hui à peu près comme un renversement de valeurs, le bouleversement complet des conclusions auxquelles Baudelaire était parvenu par des observations cependant très aiguës.

---

Un homme que son talent aurait pu rendre recommandable, poursuivi par la manie de l'originalité, a cherché des routes nouvelles; mais il s'est égaré, et ce sont les fruits de ces ridicules écarts que nous avons sous les yeux.

G. JAL, *L'ombre de Diderot et le Bossu du Marais. Dialogue sur le Salon, 1819*

Ennemi juré de toutes les écoles modernes, et raffolant de l'école de Cimabué, il en saisit la sécheresse, la crûtidé, l'simplicité et tous les attraits du gothique avec un talent rare. Il persiste tellement dans ce goût bizarre, que ses tableaux recouverts

d'une docte crasse en plusieurs couches, datés de Florence, 1250, ne paraîtraient pas du tout un anachronisme. Que l'auteur se persuade que les peintures gothiques sont sans harmonie, et que tout peintre sans harmonie est barbare.

GAULT DE SAINT-GERMAIN, *Choix des productions les plus remarquables exposées dans le Salon de 1819, 1819*

Je regrette de voir ce jeune artiste se donner beaucoup de peine pour gâter son beau talent.

KÉRATRY, *Annuaire de l'école française de peinture ou Lettres sur le Salon de 1819, 1820*

Une des choses, selon nous, qui distinguent surtout le talent de M. Ingres, est l'amour de la femme. Son libertinage est sérieux et plein de conviction. M. Ingres n'est jamais si heureux ni si puissant que lorsque son génie se trouve aux prises avec les appas d'une jeune beauté. Les muscles, les plis de la clair, les ombres des fossettes, les ondulations montueuses de la peau, rien n'y manque. Si l'île de Cythère commandait un tableau à M. Ingres, à coup sûr il ne serait pas folâtre et riant comme celui de Watteau, mais robuste et nourrissant comme l'amour antique.

CH. BAUDELAIRE, *Le musée classique du bazar Bonne-Nouvelle*, 1846

Dans un certain sens, M. Ingres dessine mieux que Raphaël, le roi populaire des dessinateurs. Raphaël a décoré des murs immenses; mais il n'eût pas fait si bien que lui le portrait de votre mère, de votre ami, de votre maîtresse. L'audace de celui-ci est toute particulière, et combinée avec une telle ruse, qu'il ne recule devant aucune laideur et aucune bizarrerie [...]

Talent avare, cruel, colérique et souffrant, mélange singulier de qualités contraires, toutes mises au profit de la nature, et dont l'étrangeté n'est pas un des moindres charmes; — flamand dans l'exécution, individualiste et naturaliste dans le dessin, antique par ses sympathies et idéaliste par raison.

Accorder tant de contraires n'est pas une mince besogne: aussi n'est-ce pas sans raison qu'il a choisi pour étaler les mystères religieux de son dessin un jour artificiel et qui sert à rendre sa pensée plus claire, — semblable à ce crépuscule où la nature mal éveillée nous apparaît blasphème et crue, où la campagne se révèle sous un aspect fantastique et saisissant [...]

Les œuvres de M. Ingres, qui sont le résultat d'une attention excessive, veulent une attention égale pour être comprises. Filles de la douleur, elles engendrent la douleur.

CH. BAUDELAIRE, *Salon de 1846*

Les tableaux de M. Ingres ont plus de rapports qu'on ne pense avec les peintures primitives des peuples orientaux, qui sont une espèce de sculpture coloriée. Chez les Indiens, les Chinois, les Egyptiens, les Etrusques, par où commencent les arts? Par le bas-relief, sur lequel on applique de la couleur; puis on supprime le relief, et il ne reste que le galbe extérieur, le trait, la ligne. Appliquez la couleur dans l'intérieur de ce dessin élémentaire et voilà la peinture. Mais l'air et l'espace n'y sont point.

TH. THORÉ (THORÉ-BÜRGÉ), *Salon de 1846*

M. Ingres est en effet le peintre de l'art pour l'art; l'amour exclusif de la forme et la fantaisie caractérisent essentiellement sa manière.

F. DE LAGENEVAIS, *Peintres et sculpteurs modernes: M. Ingres*, in "Revue des Deux-Mondes", 1846

Je crois sincèrement que M. Ingres a échoué dans l'accomplissement de son dessein; je crois qu'il n'a pas réussi à s'absorber tout entier dans le souvenir et l'imitation de Raphaël. [...] S'il eût réussi, il ne serait rien; c'est pour avoir échoué qu'il mérite l'attention.

G. PLANCKE, *Les œuvres de M. Ingres*, in "Revue des Deux-Mondes", 1851

... Quel est le but de M. Ingres? Ce n'est pas, à coup sûr, la traduction des sentiments, des passions, des variantes de ces passions et de ces sentiments; ce n'est pas non plus la repré-

sentation de grandes scènes historiques (malgré ses beautés italiennes, trop italiennes, le tableau du *Saint Symphorien*, italienisé jusqu'à l'empilement des figures, ne révèle certainement pas la sublimité d'une victime chrétienne [...])

Je croirais volontiers que son idéal est une espèce d'idéal fait moitié de santé, moitié de calme, presque d'indifférence, quelque chose d'analogique à l'idéal antique, auquel il a ajouté les curiosités et les minuties de l'art moderne. C'est cet accouplement qui donne souvent à ses œuvres leur charme bizarre. Eprix ainsi d'un idéal qui mêle dans un adultère agaçant la solitude calme de Raphaël avec les recherches de la petite-maîtresse, M. Ingres devait surtout réussir dans les portraits; et c'est en effet dans ce genre qu'il a trouvé ses plus grands, ses plus légitimes succès. Mais il n'est point un de ces peintres à l'heure, un de ces fabricants banals de portraits auxquels un homme vulgaire peut aller, la bourse à la main, demander la reproduction de sa malsaine personne. M. Ingres choisit ses modèles, et il choisit, il faut le reconnaître, avec un tact merveilleux [...]

Ici cependant se présente une question discutée cent fois, et sur laquelle il est toujours bon de revenir. Quelle est la qualité du dessin de M. Ingres? Est-il d'une qualité supérieure? Est-il absolument intelligent? Je serai compris de tous les gens qui ont comparé entre elles les manières de dessiner des principaux maîtres en disant que le dessin de M. Ingres est le dessin d'un homme à système. Il croit que la nature doit être corrigée, amendée; que la tricherie heureuse, agréable, faite en vue du plaisir des yeux, est non seulement un droit, mais un devoir. On avait dit jusqu'ici que la nature devait être interprétée, traduite dans son ensemble et avec toute sa logique; mais dans les œuvres du maître en question il y a souvent dol, ruse, violence, quelquefois tricherie et croc-en-jambe [...]. Ici nous trouverons un nombril qui s'égare vers les côtes, là un sein qui pointe trop vers l'aisselle; ici, — chose moins excusable (car généralement ces différentes tricheries ont une excuse plus ou moins plausible et toujours facilement devinable dans le goût immodéré du style), — ici, dis-je, nous sommes tout à fait déconcertés par une jambe sans nom, toute maigre, sans muscles, sans formes, et sans pli au jarret (*Jupiter et Antiope*).

Remarquons aussi qu'emporté par cette préoccupation presque maladive du style, la peintre supprime souvent le modelé ou l'amoindrit jusqu'à l'invisible, espérant ainsi donner plus de valeur au contour, si bien que ses figures ont l'air de patrons d'une forme très-correcte, gonflés d'une matière molle et non vivante, étrangère à l'organisme humain. Il arrive quelquefois que l'œil tombe sur des morceaux charmants, irréprochablement vivants; mais cette méchante pensée traverse alors l'esprit que ce n'est pas M. Ingres qui a cherché la nature, mais la nature qui a violé le peintre, et que cette haute et puissante dame l'a dompté par son ascendant irrésistible.

D'après tout ce qui précède, on comprendra facilement que M. Ingres peut être considéré comme un homme doué de hautes qualités, un amateur éloquent de la beauté, mais dénué de ce tempérament énergique qui fait la fatalité du génie.

CH. BAUDELAIRE, *L'Exposition universelle de 1855*

M. Ingres dessine les êtres vivants comme un géomètre décrirait les corps solides [...]

Il est rare que sa couleur n'altère pas son dessin. La fausseté des tons, luttant contre la justesse des lignes, les personnages

avancent ou reculent contrairement au naturel et le spectateur est forcée de d閜oser une invraisemblable représentation. En vain les divers plans ont été marqués; en vain les figures ont été mises en perspective linéaire: cet absurde coloris vient tout bouleverser, faire le vide dans le plein, le plein dans le vide, détruire les distances, supprimer l'atmosphère, empiler, aplatiser comme en un jeu de cartes les personnages les uns contre les autres [...]

La manière de M. Ingres exclut naturellement l'imagination, la verve, l'originalité. L'idéal n'est ni dans les réminiscences, ni dans le plagiat, ni dans l'entêtement, vertu de l'âme. La composition pyramidale, le fini, la douceur matérielle du pinceau, tout cela n'a rien de commun avec le génie. [...]

M. Ingres est le représentant absolu de ce pédantisme pseudo-grec et pseudo-romain qui veut faire entrer de force dans un moule appellé le *style* tous nos sentiments, toutes nos pensées. [...]

M. Ingres n'a rien de commun avec nous: c'est un peintre chinois égaré en plein dix-neuvième siècle dans les ruines d'Athènes.

TH. SILVESTRE, *Histoire des artistes vivants*, 1855

Au XV<sup>e</sup> siècle, il eut été peut-être Masaccio; ce qu'il fut à coup sûr, c'est un révolutionnaire.

[...] Cet homme fit plus qu'étonner: on ne comprit pas. Il est difficile, en effet, de s'imaginer la différence complète qui existait, pour des yeux habitués à un autre point de vue de l'art, entre les œuvres de M. Ingres et celles de ses contemporains. Je ne crains pas d'affirmer que cet aspect de vérité produisait sur le public de ce temps-là l'effet que nous causent certaines œuvres de la jeune  cole actuelle [...]

Je ne dirai donc pas que M. Ingres ait été romantique; mais ce que j'affirme, c'est qu'il n'a jamais été classique dans le sens qu'on prêtait à ce terme; la seule expression qui lui convienne est l'expression toute récente de *réaliste*. J'ajouterai qu'il a été *réaliste*   la manière de Masaccio, de Michel-Ange, de Raphaël.

P. AMAURY-DUVAL, *L'atelier d'Ingres*, 1878

Cette réputation d'artiste qui a fait tant de bruit et qui a obtenu tous les honneurs, même ceux du Sénat, augmentera-t-elle avec le temps? Nous ne le croyons pas. Comme peintre et comme compositeur, M. Ingres est déjà très diminué; reste le dessinateur. Comme tel, il se maintiendra au sommet de l'art. [...]

En somme, ce ne fut pas un grand peintre, *mais un grand professeur.*

A. BARBIER, *Souvenirs personnels*, 1883

Isolés, ces portraits, ces études sont parmi les belles choses que la France ait produites. Mais s'il veut imaginer, composer, prendre la trompette héroïque, monter plus haut que sa nature, il apparaît ce qu'il serait toujours si son génie sensuel n'était là pour sauver son âme: un esprit assez vulgaire, peut-être même un peu bas ...

Par là encore, par cette étroitesse de nature, très audacieuse, très puissante, très honnête certes, mais limitée, il est bourgeois. Il représente le rationalisme du XVIII<sup>e</sup> siècle, arrivé enfin au pouvoir et décidé à y rester, fût-ce par la force brutale, et considérant le lyrisme des romantiques comme une sorte de chancre démagogique et révolutionnaire qu'il faut extirper à

tout prix, même en s'appuyant sur des institutions et des formules qu'il ne se cache pas de mépriser.

E. FAURE, *Histoire de l'Art. L'Art moderne*, 1909-21

C'est que malgré tous ses défauts et en dépit de son incapacité radicale à percevoir presque tout ce qui fait la joie des yeux dans la nature, ce diable d'homme a su, plus fortement que personne, exprimer le peu qu'il percevait. Comme l'a très bien démêlé le regard pénétrant d'Eugène Delacroix, l'oeuvre de M. Ingres c'est "la complète expression d'une intelligence incomplète". Il est allé jusqu'au bout de son talent, jusqu'au bout de ses forces: ce qui est rare parmi les hommes. Il avait peu, mais il a tout donné: ce qui est d'un bel exemple et qui commande le respect [...]

Sa bonne foi étant entière, son honn t t  scrupuleuse, on ne peut en accuser que son oeil [...] Mais il est probable qu'il était infiniment mieux doué pour la musique [...] On s'est peut-être trop moqué de sa passion pour la musique. Le vrai "violon d'Ingres", c'est la peinture.

R. DE LA SIZERANNE, *L'oeil et la main de M. Ingres*, in "Revue des Deux-Mondes", 1911

Avec ses airs guind s de pédagogue intransigeant et réactionnaire, il eut l'esprit le plus original, le plus personnel [...]

J.-E. BLANCHE, *Quelques mots sur Ingres*, in "La revue de Paris", 1911

M. Ingres, tourné vers les primitifs, attendait les artistes au lendemain de l'impressionnisme, et déjà restait en relations avec lui par tout ce qui, chez Manet, atteste encore l'amour du style et le désir de faire "un tableau".

CH. MORICE, *L'art contemporain et M. Ingres*, in "Mercure de France", 1911

Toutes les fois qu'Ingres s'est mis en face de la nature, il l'a traduite par un chef-d'oeuvre. Devant le modèle, à n'importe quelle heure de sa vie, il retrouve instantanément toute sa finesse, sa certitude et sa résolution. [...] Ni Holbein, ni Dürer, si consciencieux et si sagaces, n'approchent de cette perfection. Notez que cette qualité de la sensation, Ingres la possède au même degré comme coloriste que comme dessinateur. Il est venu de lui refuser tout sentiment de la couleur: et à force de se l'entendre dire, il avait fini par le croire et par s'en glorifier. La vérité est qu'il avait, de ce côté encore, la même acuité de vision dont témoignent ses dessins.

L. GILLET, *Ingres et la nouvelle exposition de ses œuvres*, in "Revue hebdomadaire", 1911

C'est par cette haute passion de l'ordre, par cette ´conomie du mod l , par cette neutralité de matière qu'Ingres pouvait séduire en fin de compte les adversaires du romantisme.

H. FOCILLON, *La peinture au XIX<sup>e</sup> siècle*, 1927

Ingres dessine en soulignant le caractère individuel du modèle, selon son interprétation personnelle, comme faisait par exemple Pisanello ou les Florentins du XV<sup>e</sup> siècle. Il est le peintre de l'individuel, du particulier, du singulier, dans le sens que donnaient à ce mot Aristote et les scolastiques [...] Delacroix, au contraire, avec une personnalité au moins aussi forte, imite la nature par le général [...] L'un procède par analyse, une analyse de la forme qu'il résume en un trait synthétique. L'autre

aborde d'emblée la nature par la synthèse, et porte plutôt sur la couleur ses facultés d'analyse.

Ingres [...] a, tout ensemble, l'horreur de l'anatomie et le scrupule du détail. Il est visuel avant tout.

Delacroix a l'imagination plus riche [...] Le dessin d'Ingres d'après nature est extrêmement sensible, mais cette sensibilité est à elle-même sa propre fin.

M. DENIS, extraits d'une conférence prononcée à l'Institut d'esthétique contemporaine, 1933

Par la vertu d'un génie intuitif qui cependant ne s'appuyait pas sur une intelligence vive ni profonde, Ingres, qui semble ne viser qu'à l'exactitude, atteint dans ses meilleurs moments à une véritable beauté spirituelle et, même lorsqu'il ne semble poursuivre que les traits les plus individuels, il donne à l'effigie d'un homme ou d'une femme de son temps l'immortelle autorité d'un type général.

P. JAMOT, *Exposition de portraits par Ingres et ses élèves*, 1934

Degas n'admettait pas la discussion quand il s'agissait de Monsieur Ingres. A qui lui disait que ce grand homme faisait des figures en zinc, il répondait: "Peut-être! ... Mais alors, c'est un zingueur de génie".

P. VALÉRY, *Degas Danse Dessin*, 1936

Deux tableaux, la *Source*, *Monsieur Bertin*, ont fait de M. Ingres un peintre célèbre et même un peintre populaire. Et pourtant que de malentendus derrière cette notoriété. Connait-on en effet d'artistes pris pour modèles de façon plus équivoque qu'il ne le fut et qu'il ne l'est, lui dont l'exemple cautionne les enseignements les plus traditionnels en même temps qu'il stimule, — de Degas à Renoir, de Picasso et La Fresnaye aux "jeunes turcs" du Pop'art, — les artistes les moins suspects de conformisme? Connait-on, à son niveau de célébrité, beaucoup d'artistes qui, discutés et mal compris de leur vivant comme il le fut, aient gardé autant que lui le pouvoir permanent de déconcerter, de susciter tour à tour l'admiration la plus pure et la franche irritation, des émerveillements un peu pervers, bien rarement l'indifférence? Connait-on d'autres grands maîtres du XIX<sup>e</sup> siècle qui soient, comme Ingres l'est parfois, admirés malgré eux, pour des qualités ou des réussites sans doute inviolables (Ingres n'a pas cherché l'effet d'érotisme saugrenu qui enchantera dans *Jupiter et Thétis*), un peu comme on admire le créateur de tel ou tel objet exotique sans rien connaître de ses vraies intentions?

M. LACLOTTE, in *Ingres. Petit Palais*, 1967

Si Ingres n'avait laissé que son œuvre de portraitiste, peint ou dessiné, sa gloire serait indiscutable, grande, simple, immuable, semblable à celle de Holbein. Mais il eut le tort de laisser une œuvre plus riche que le peintre qu'à trois siècles de distance il a miraculeusement égalé, et parfois surpassé. Certes on le suit avec admiration quand il esquisse, d'après nature, un torse, un bras, une jambe, lorsqu'il crayonne un paysage romain, surtout quand il peint un nu et atteint, avec la toute divine *Baigneuse de Valpinçon*, à la seule beauté vermeillenne que le peintre de Delft n'a pas lui-même réalisée. Mais là n'était pas l'ambition d'Ingres. Il ne savait que trop que les sommets de l'art sont réservés aux peintres d'histoire, et n'était pas homme à se contenter du second rang.

Il était ainsi contraint de recourir à une faculté qui lui

faisait presque entièrement défaut: l'imagination, sa parcimonieuse imagination, il était forcé de la forcer, et il s'exécutait avec cette obstination farouche qui lui était particulière. Faut-il s'étonner qu'à partir de ces données il soit arrivé à des résultats bizarres? Ils sont multiples, tantôt étrangement fascinants, tantôt frisant le plagiat, tantôt grimaçants, rarement inoffensifs, toujours déconcertants.

H. NAEF, *Ingres dessinateur de portraits*, in *Ingres. Petit Palais*, 1967

Ingres peint le bouton d'une redingote et le peint ovale parce que c'est ainsi que nous le voyons en perspective; mais il s'interdit de penser, et de faire penser, que le bouton en réalité est rond, et que c'est sa position dans le contexte qui lui donne cette apparence ovale. La forme prise par le bouton dans le jeu déformant de l'imagination et de la mémoire n'est pas le cercle, c'est l'ovale: c'est lui qui porté à la limite au delà de laquelle il ne peut plus varier, devient la forme vraie, absolue. Ou bien l'artiste peint l'applique dorée d'un meuble Empire, la frange d'un tapis, la broderie d'un châle: il les rend à l'aide de quelques reflets de lumière ou de quelques touches colorées sur le ton du fond, sans rien décrire; et pourtant il réussit à donner à ces objets une vérité frappante, paralysante. Il n'évoque pas la chose, il y substitue intégralement son image; et l'image appartient au sujet, elle est un moment réel de son existence. La peinture de Delacroix vaut par l'infinie de choses auxquelles elle fait penser; la valeur de la peinture d'Ingres consiste à empêcher, à empêcher catégoriquement de penser à autre chose. La peinture prend en somme la place de la réalité comme dans un fossile le minéral se substitue à la chose vivante dans l'emprunte qu'elle a laissée. On peut parier que les portraits d'Ingres sont ressemblants, cependant la personne peinte est aussi éloignée du vrai modèle que peut l'être le personnage d'un roman de Stendhal par rapport à la personne qui, éventuellement, a servi de modèle à l'auteur. Ce procédé de substitution intégrale de l'art à la vie est, naturellement, un procédé de substitution de la forme *ne varietur* à la forme changeante, sensible, de la réalité. Mais la seule façon de désensibiliser la forme et de la rendre autonome et invariable est de donner toutes ses possibilités de réaction, de relation, de variation comme épuisées et donc expérimentées. Les figures d'Ingres en ont terminé avec la vie et ne vivent plus que dans la peinture, mais elles portent et résolvent dans la peinture tout ce qu'elles ont été dans la vie. Ce processus de déformation, qu'en termes actuels on dirait "expressionniste", ne conduit pas à la déformation ou au laid, mais au beau, c'est-à-dire à des formes déjà fixées par l'histoire et par cela même, invariables. Pensons par exemple au *Songe d'Ossian* qu'un rien sépare des visions apocalyptiques de Blake; ou à *Roger délivrant Angélique* où seul un équilibre précaire empêche l'idéal raphaëlesque de se transformer en une vision horrible, à la Bosch.

P. BUCARELLI, in *Ingres in Italia*, 1968

On dit 'Raphaël' et on croit que cela suffit; mais s'il est vrai qu'Ingres en a fait des copies directes, s'il est vrai que Raphaël représente pour lui quelque chose d'incorruptible, une étoile fixe plus encore qu'un soleil, il est vrai aussi qu'à Raphaël, Ingres n'y arrive pas directement, et ceux qu'agaçaient la sécheresse de son style le virent bien. Il part de la peinture du Trecento et du Quattrocento et trouve enfin dans le Dominiquin

et dans Sassoferato l'angle idéal sous lequel Raphaël devait être vu...

Que l'on ne voit pas ici un désir stérile de diminuer la grandeur de ce peintre impérissable car s'il existait dans le temps quelque chose comparable à cette absence de pesanteur qu'expérimentent nos astronautes dans l'espace, c'est bien à Ingres, ou à personne, qu'elle devrait appartenir. Et cela dit aussi la vanité de vouloir mesurer un artiste au mètre de l'actualité. Ingres ne fut jamais actuel, et son plus beau tableau qui, excepté les portraits, est à mon avis le *Bain turc*, ne fut achevé qu'en 1862 alors que néo-classicisme et romantisme étaient déjà passés et que pointait l'aube de la peinture impressionniste. Mais Ingres aurait pu arriver même au Cubisme: cela aurait été la même chose. Car il ne s'agit pas, comme on le fait indûment aujourd'hui, de saluer en lui le "premier peintre moderne": il s'agit tout simplement de reconnaître que chez lui, rien d'autre ne compte que le style.

C. BRANDI, *Ingres torna a Roma*, in "La fiera letteraria", 1968

... Que d'idées à changer à propos de cet Ingres; nous le regardons stupéfaits d'admiration et pourtant il n'obtient pas encore notre sympathie. Mais il faut bien admettre qu'il n'est plus aussi loin de nous que la lune ...

M. VALSECCHI, in "Tempo", 1968

On se rend compte finalement qu'il faut aimer Ingres pour ce que j'appellerai le caractère objectif de son art. Ce qui caractérise le modernisme est l'attention de plus en plus grande prêtée à l'objet. Dans la littérature, dans le cinéma (chez Godard, par exemple), comme dans la peinture (c'est le cas du pop'art), le regard de l'artiste se fixe sur l'objet. C'est pourquoi de merveilleux peintres du passé, plus romantiques, plus "voilés" dans leur représentation de la réalité, nous semblent moins actuels qu'Ingres dont l'observation est si attentive qu'on pourrait presque la qualifier de maniaque. Jamais dans son œuvre on ne voit de vastes ciels, de batailles ou de foules humaines seulement esquissés. Son œil se fixe sur le détail plutôt que sur l'ensemble et donne un relief très photographique aux contours. Il réduit tout à un objet, même la femme, présente dans toutes ses toiles. Il me fait penser par là à Robbe-Grillet et à certaines scènes de sa *Maison de rendez-vous* où l'ambiguïté "femme-statue" est évidente. Il y a toutefois une différence substantielle, car l'imagination de Robbe-Grillet est plutôt orientée vers le sadisme, tandis qu'il n'y a rien de tout cela chez Ingres.

A. PIEYRE DE MANDIARGUES, *Ingres* (entretien), in "L'Europeo", 1968

Son génie, car c'est de génie après tout qu'il s'agit, est un tissu d'ambiguités et de contradictions; la fascination qui émane de ses peintures, même les plus compliquées et les plus longuement méditées, tient très souvent à ce singulier mélange de qualités opposées qui n'a pas échappé à Baudelaire. Ce sont des ambiguïtés et des contradictions qui se cachent insidieuses derrière l'immobilité apparente des principes académiques, se manifestent par des déviations subtiles, des complaisances souples, d'arbitraires déformations anti-naturalistes, et aussi par de trou-

blantes concessions à la veine perpétuelle et secrète de l'érotisme, et qui plus d'une fois, nous portent à aimer en Ingres justement ce que nous y lisons malgré lui. Suggestions cachées sous l'étrangeté visible de son monde et de sa froideur lunaire et qui provoquent des sensations bien différentes de l'adhésion immédiate car elles naissent en nous 'malgré' son manque patent d'imagination généreuse, 'malgré' son héroïque mortification des facultés spirituelles propres au romantisme, qui se faisait une idée certainement bien différente de la fatalité du génie.

... Ses préoccupations dominantes, la vénération de l'antique et le respect de 'l'école', son abus presque cruel même de volonté, son énergie froide et énorme, et sa longue patience proverbiale le rattachent plus aux méthodes du néo-classicisme qu'à celles du plein romantisme; n'oublions pas qu'il œuvra toujours en puisant à pleines mains dans le vieux fonds intellectuel d'une culture imbibée de classicisme qui ne lui survécut certes pas: histoires de l'antiquité, fables, légendes mythologiques. Mais s'il fut spectateur, d'un point de vue toujours très élevé, des événements qui changèrent en tout sens l'aspect du monde (la Révolution, l'Empire, la Restauration, et toute cette chaîne de formidables remous qui amenèrent le Second Empire; si lui, qui avait grandi parmi la première génération des davidiens, mourut la même année que Baudelaire, après Delacroix, alors que Courbet achevait presque sa parabole, et quand Manet, Renoir et Monet avaient déjà ouvert la voie aux visions nouvelles de l'Impressionnisme, nous constatons, non sans étonnement, qu'il réussit à n'être jamais 'hors de son temps'. Il ne fut jamais un 'survivant', et ceci grâce à ses qualités latentes qui éludent en quelque sorte les frontières du néo-classicisme et du romantisme. Qualités absolument personnelles, nées d'une souveraine indifférence au transitoire, d'une foi dogmatique dans la valeur du style, et d'une extraordinaire énergie dominatrice qui ne l'abandonna jamais, même à quatre-vingts ans passés. Sa 'présence' fut en somme toujours acceptée aveuglément ou violemment discutée, peut-être justement parce qu'il fut le même du début à la fin: imitable même si déplorablement imité, talent avare, tête, impatiente, idéaliste par raisonnement mais fascinant 'au-delà' des limites de la raison, si bien que son exemple put à la fois être invoqué par le traditionnalisme le plus réactionnaire et stimuler les artistes les moins suspects de conformisme.

G. BRIGANTI, in "L'Espresso", 1968

La disproportion entre projet et résultat, entre songe et réalité, disproportion subversive que l'espace freine mais n'annule pas, est un élément essentiel de *Jupiter et Thétis* et de l'œuvre entière d'Ingres (fanatique des Grecs et peintre des bourgeois, maniaque du détail et faible en composition académique, artiste ayant assez peu à dire et porté à dire exceptionnellement ce que lui offrent les circonstances, prédicateur de principes rigoureux et vertigineusement attiré par la nudité), et c'est cet élément que la critique commence maintenant à mieux évaluer. Un motif extraordinaire d'inquiétude, et de modernité. Ce sont justement les conservateurs délibérés qui ont le don de devancer le temps, de détruire l'hypocrisie de l'équilibre officiel en démontrant ingénument l'impossibilité.

O. DEL BUONO, in "Panorama", 1968

**La couleur  
dans l'œuvre de  
Ingres**

## Table des reproductions

**Portrait de l'artiste à l'âge de vingt-quatre ans** [N. 18 a]

PL. I  
Ensemble.

**Monsieur Rivière** [N. 22]

PL. II  
Ensemble.

**Mademoiselle Rivière** [N. 24]

PL. III  
Ensemble.

PL. IV  
Détail: la tête.

**Napoléon Bonaparte,  
premier consul** [N. 16]

PL. V  
Ensemble.

PL. VI

Détail: la main posée sur l'acte de donation.

**Oedipe et le sphinx** [N. 51 a]

PL. VII  
Ensemble.

**François-Marie Granet** [N. 46]

PL. VIII  
Ensemble.

**Madame Devauçay** [N. 45 a]

PL. IX  
Ensemble.

**Le casin de Raphaël** [N. 43]

PL. X A  
Ensemble.

**Le casino de l'Aurore  
de la Villa Ludovisi** [N. 42]

PL. X B  
Ensemble.

**La baigneuse à mi-corps** [N. 44]

PL. XI  
Ensemble.

**Madame Aymon** [N. 38]

PL. XII  
Ensemble.

**La baigneuse dite de Valpinçon** [N. 50]

PL. XIII  
Ensemble.

PL. XIV

Détail: la tête de la baigneuse.

**Napoléon Ier sur le trône impérial** [N. 37]

PL. XV  
Ensemble.

**Joseph-Antoine Molledo** [N. 62]

PL. XVI  
Ensemble.

**Jean-Baptiste Desdéban** [N. 61]

PL. XVII  
Ensemble.

**Charles-Joseph-Laurent Cordier** [N. 65]

PL. XVIII  
Ensemble.

**Virgile lisant "l'Enéide" devant  
Auguste, Octavie et Livia** [N. 70 b]

PL. XIX  
Ensemble.

**La Chapelle Sixtine** [N. 81 a]

PL. XX  
Ensemble.

**Jupiter et Thétis** [N. 67 a]

PL. XXI  
Ensemble.

**Le songe d'Ossian** [N. 76]  
(esquisse)

PL. XXII  
Ensemble.

**Le songe d'Ossian** [N. 76]

PL. XXIII  
Ensemble.

**La grande Odalisque** [N. 83 a]

PL. XXIV-XXV  
Ensemble.

PL. XXVI

Détail: la main tenant le chasse-mouches.

PL. XXVII

Détail: la tête de l'odalisque.

**Paolo et Francesca** [N. 80 b]

PL. XXVIII  
Ensemble.

**Don Pedro de Tolède barrant  
l'épée de Henri IV** [N. 82 c]

PL. XXIX  
Ensemble.

**Madame de Senonnes** [N. 93]

PL. XXX  
Ensemble.

**Le comte Gouriev** [N. 107]

PL. XXXI  
Ensemble.

**Madame Leblanc** [N. 110]

PL. XXXII  
Ensemble.

**Madame Marcotte  
de Sainte-Marie** [N. 118]

PL. XXXIII  
Ensemble.

PL. XXXIV  
Détail: les mains.

**La petite baigneuse** [N. 122 a]

PL. XXXV  
Ensemble.

**L'Apothéose d'Homère**  
[N. 121 a]

PL. XXXVI  
Détail: Poussin et Corneille, en bas, à gauche.

PL. XXXVII

Détail: Racine, Molière et Boileau, en bas, à droite.

**Le martyre de saint Symphorien**  
[N. 128 e]  
(étude)

PL. XXXVIII  
Ensemble.

**Monsieur Berlin** [N. 124]

PL. XXXIX  
Ensemble.

**L'odalisque à l'esclave** [N. 129 b]

PL. XL-XLI  
Ensemble.

**Raphaël et la Fornarina** [N. 73 d]

PL. XLII  
Ensemble.

**Ferdinand-Philippe, duc d'Orléans**  
[N. 134 a]

PL. XLIII  
Ensemble.

PL. XLIV  
Détail: la tête.

**Luigi Cherubini et la Muse  
de la poésie lyrique** [N. 133 a]

PL. XLV  
Ensemble.

**L'Odyssée** [N. 121 ee]

PL. XLVI  
Ensemble.

**Madame Cavé** [N. 138]

PL. XLVII  
Ensemble.

**La baronne James de Rothschild**  
[N. 147]

PL. XLVIII  
Ensemble.

**La comtesse d'Haussonville**

[N. 139 a]  
PL. IL  
Ensemble.

**Madame Moitessier** [N. 148]  
(Washington)

PL. L  
Ensemble.

**Madame Gonse** [N. 150]

PL. LI  
Ensemble.  
  
PL. LIV  
Détail: fleurs en bas, à gauche.

**Vénus Anadyomène** [N. 146 a]

PL. LII  
Ensemble.  
  
PL. LV  
Détail: le reflet de la tête dans le miroir.

**Portrait de l'artiste à l'âge de soixante-dix-neuf ans**  
[N. 161 b]

PL. LVII  
Ensemble.

**Le bain turc** [N. 168 a]

PL. LVIII  
Ensemble.  
PL. LIX  
Détail: la musicienne, au premier plan, au centre.

PL. LX-LXI  
Détail des figures du premier plan, à droite.  
PL. LXII  
Détail des figures au centre, vers la droite.

PL. LXIII  
Détail des figures en haut, à droite.

**Roger délivrant Angélique**  
[N. 100 b]  
(étude)

PL. LXIV  
Ensemble.

**Sur la Jaquette:**

Détail de *La grande Odalisque*.

*Les chiffres arabes placés entre crochets à la suite du titre de l'œuvre, dans les légendes des planches en couleurs, renvoient à la numérotation adoptée dans le Catalogue des œuvres (pp. 86-119). La largeur réelle du tableau ou du détail reproduit est indiquée (en centimètres) pour chaque planche.*

E.H. J.A. INGRES. R.<sup>18</sup>



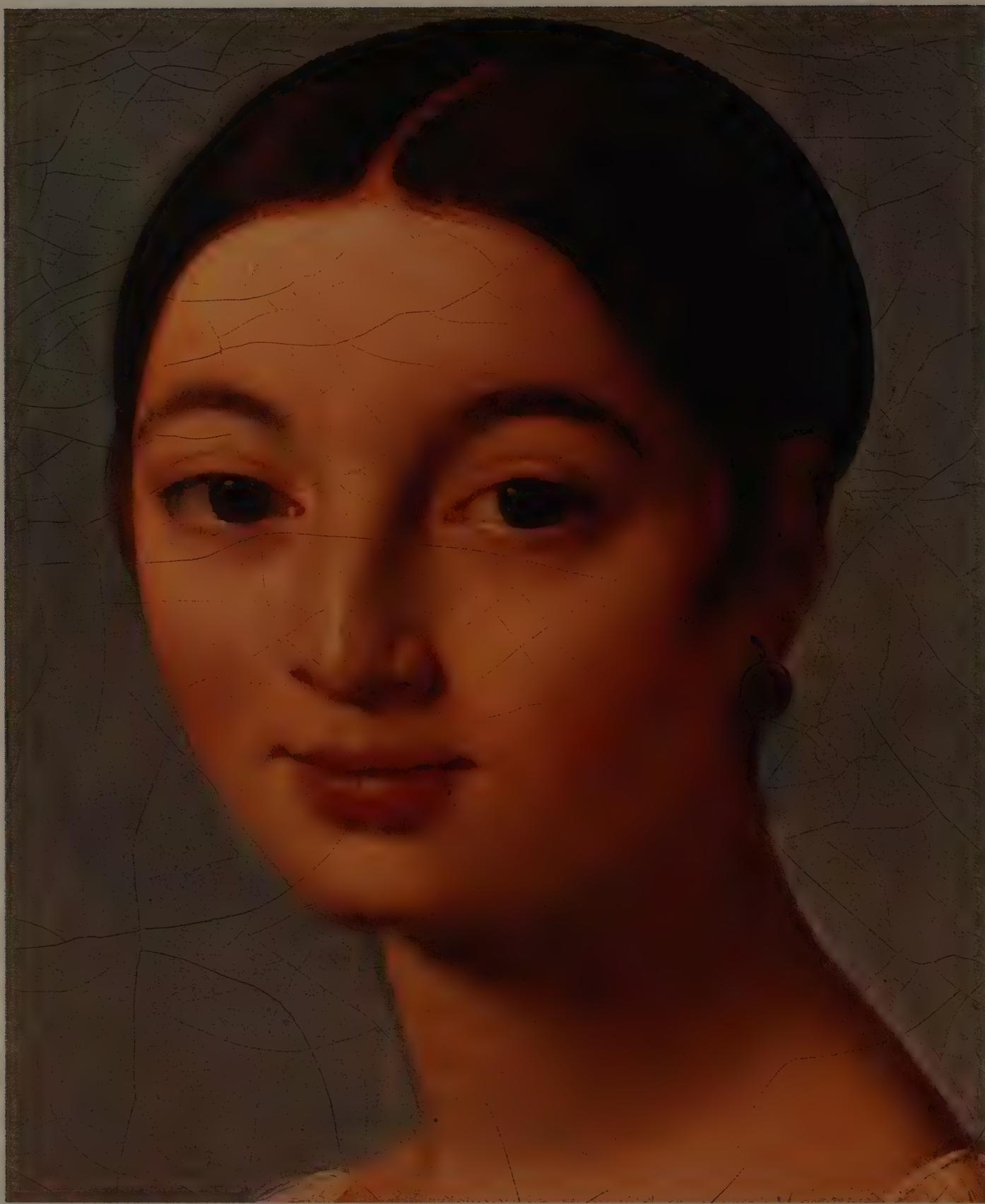


PL. II      MONSIEUR RIVIERE Paris, Louvre [n. 22]  
Ensemble (89 cm.).



PL. III

MADEMOISELLE RIVIÈRE Paris, Louvre [n. 24]  
Ensemble (70 cm.).



PL. IV MADEMOISELLE RIVIÈRE Paris, Louvre [n. 24]  
Détail (grandeur nature).



PL. V  
NAPOLEON BONAPARTE, PREMIER CONSUL Liège, Musée des Beaux-Arts [n. 16]  
Ensemble (147 cm.).





PL. VII

OEDIPE ET LE SPHINX Paris, Louvre [n. 51 a]  
Ensemble (144 cm.).



PL. VIII — FRANÇOIS-MARIUS GRANET Aix-en-Provence, Musée Granet [n. 46]  
Ensemble (61 cm.).





PL. X -- A. LE CASIN DE RAPHAËL Paris, Musée des Arts Décoratifs [n. 43] - Ensemble (diamètre: 16 cm.).  
B. LE CASINO DE L'AURORE DE LA VILLA LUDOVISI Montauban, Musée Ingres [n. 42] - Ensemble (diamètre: 16 cm.).



PL. XI LA BAIGNEUSE A MI-CORPS Bayonne, Musée Bonnat [n. 44]  
Ensemble (42 cm.).

A circular portrait painting by Jean-Auguste-Dominique Ingres. The subject is a woman with dark hair styled in tight, dark waves. She has a gentle expression, looking slightly to her right. She wears a large, ornate earring and a dark, draped garment over a red, off-the-shoulder blouse. The background is a soft, blended wash of green and blue. In the bottom left corner of the circle, the artist's signature "INGRES." is written vertically, with "1806" written below it.

INGRES.  
1806





PL. XIV LA BAIGNEUSE DITE DE VALPINÇON Paris, Louvre [n. 50]  
Détail (27 cm.).



PL. XV  
NAPOLEON I<sup>er</sup> SUR LE TRÔNE IMPÉRIAL Paris, Musée de l'Armée [n. 37]  
Ensemble (163 cm.).



PL. XVI

JOSEPH-ANTOINE MOLLEDO New York, Metropolitan Museum [n. 62]  
Ensemble (58 cm.).





PL. XVIII

CHARLES-JOSEPH-LAURENT CORDIER Paris, Louvre [n. 65]  
Ensemble (70 cm.).



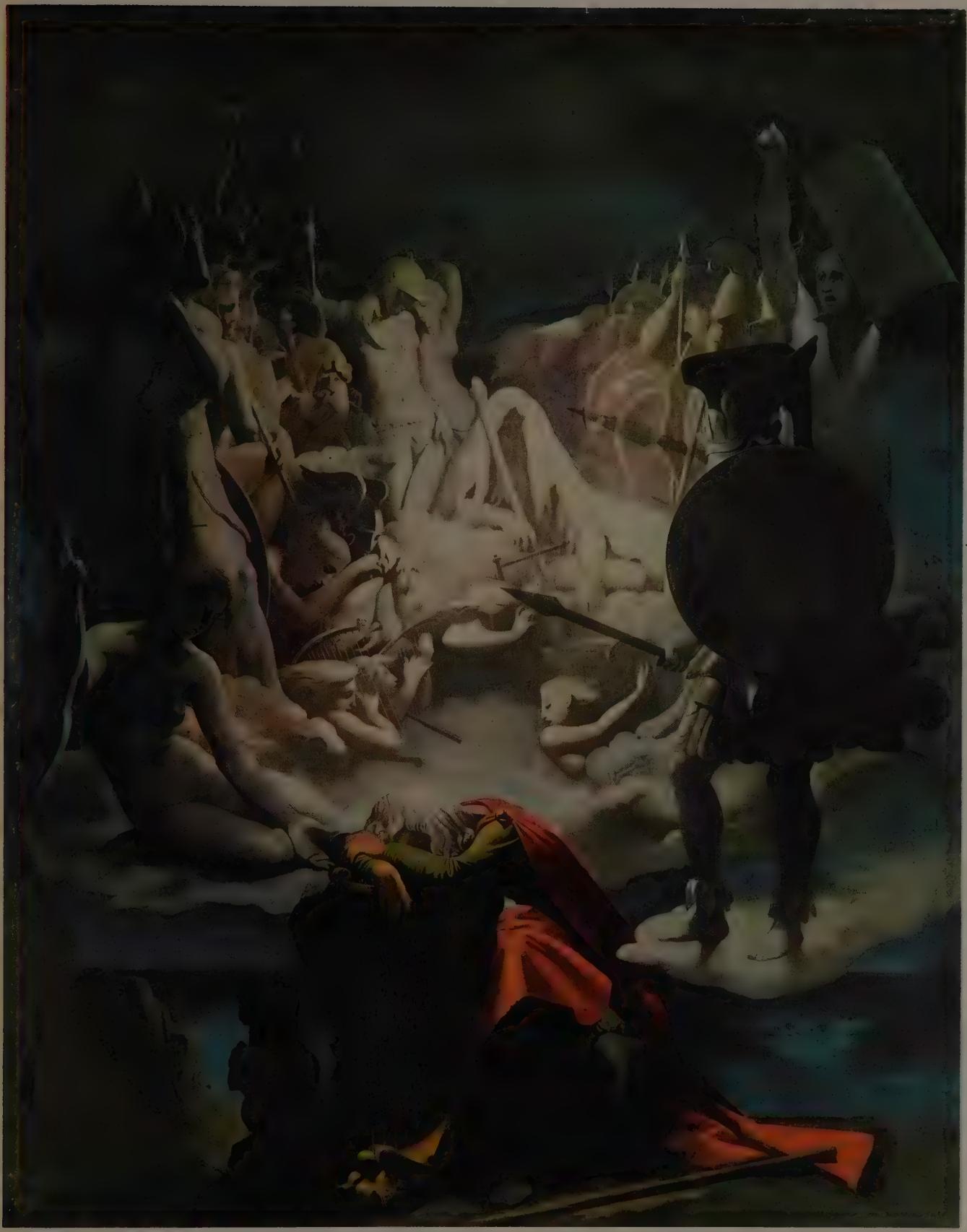


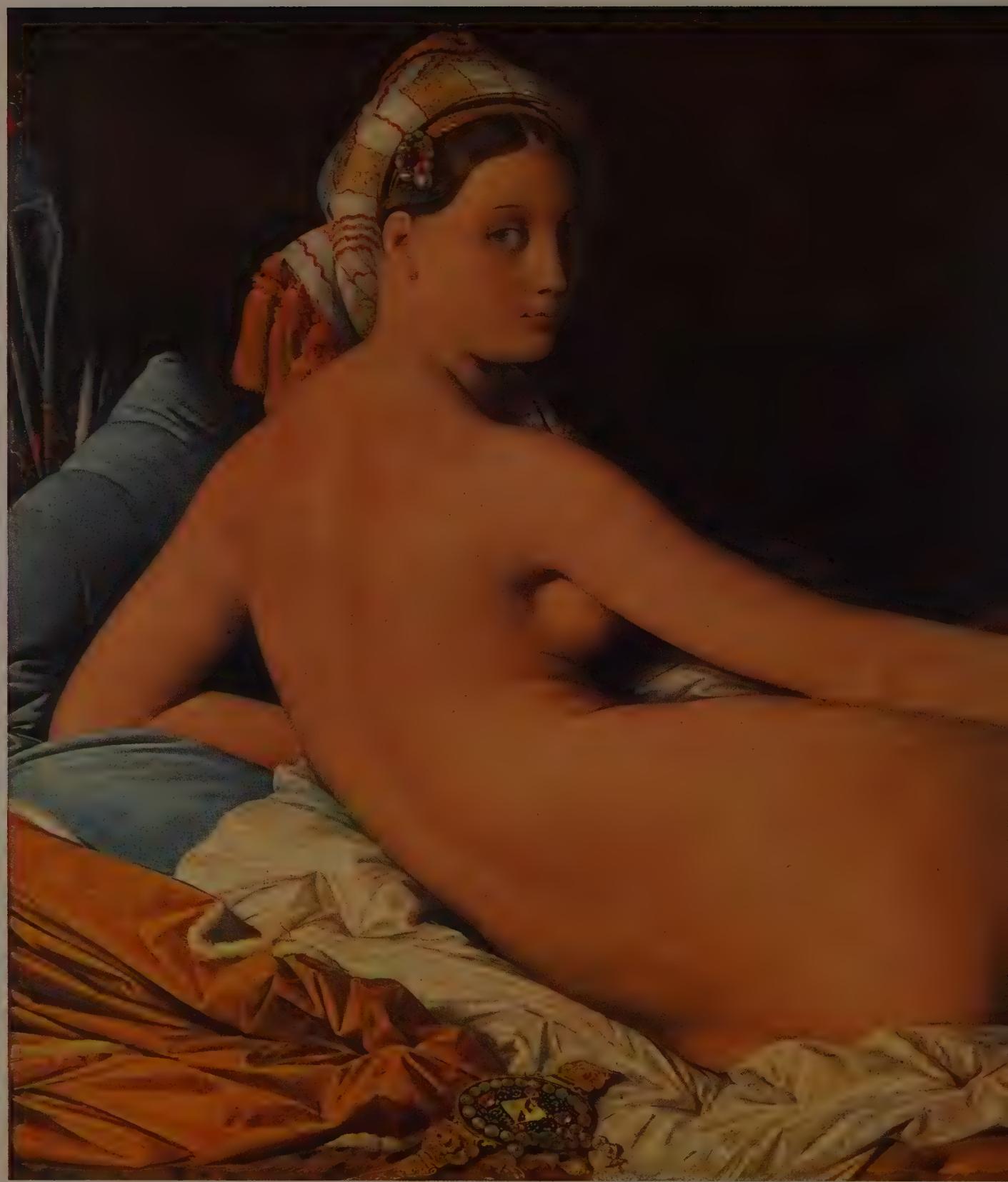


PL. XXI

JUPITER ET THÉTIS Aix-en-Provence, Musée Granet [n. 67 a]  
Ensemble (260 cm.).

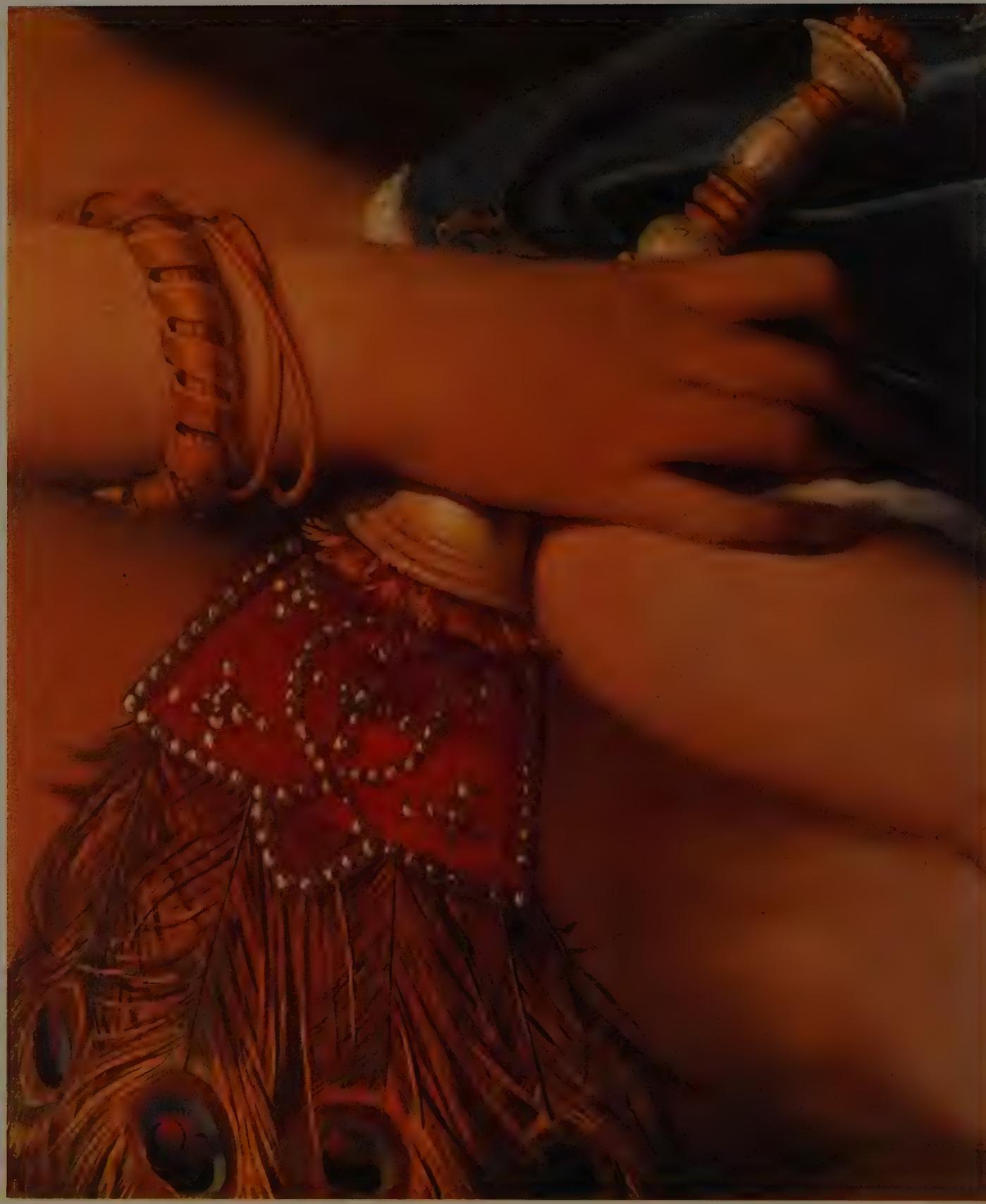




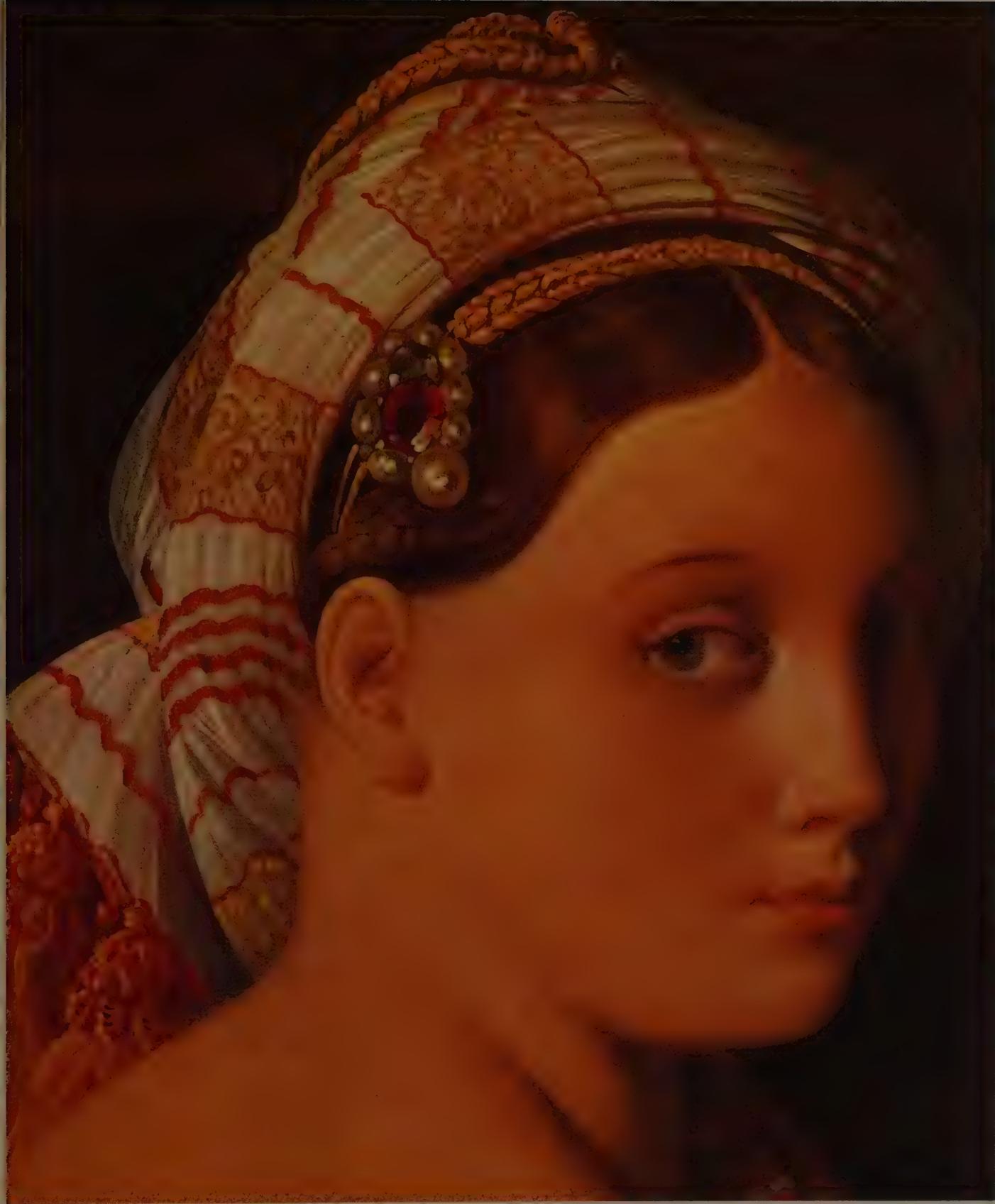




11 INCHES. AT 15X. 20.



PL. XXVI... LA GRANDE ODALISQUE Paris, Louvre [n. 83 a]  
Détail (grandeur nature).













PL. XXXII

MADAME LEBLANC New York, Metropolitan Museum [n. 110]  
Ensemble (92,4 cm.).



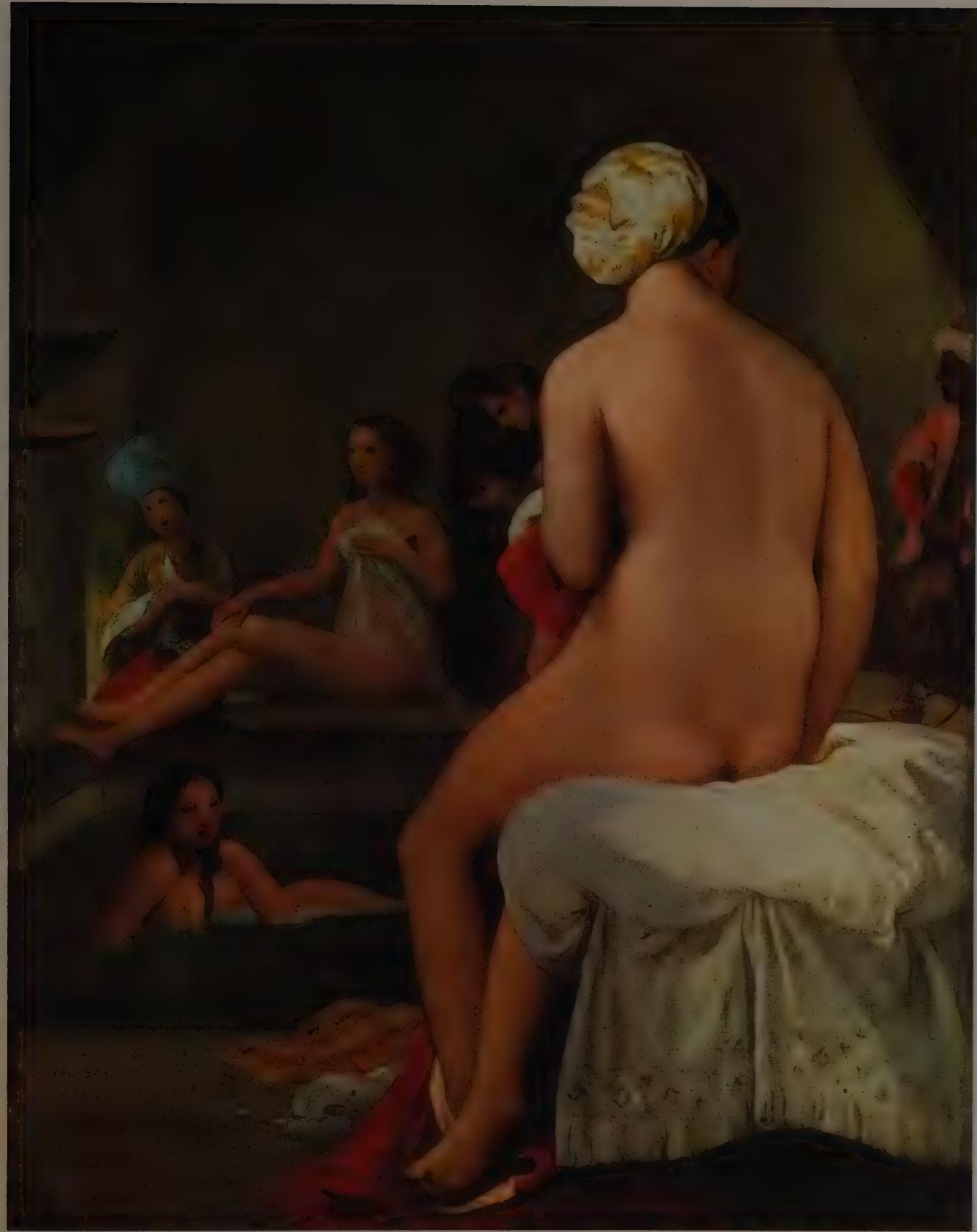
PL. XXXIII

MADAME MARCOTTE DE SAINTE-MARIE Paris, Louvre [n. 118]  
Ensemble (74 cm.).



PL. XXXIV

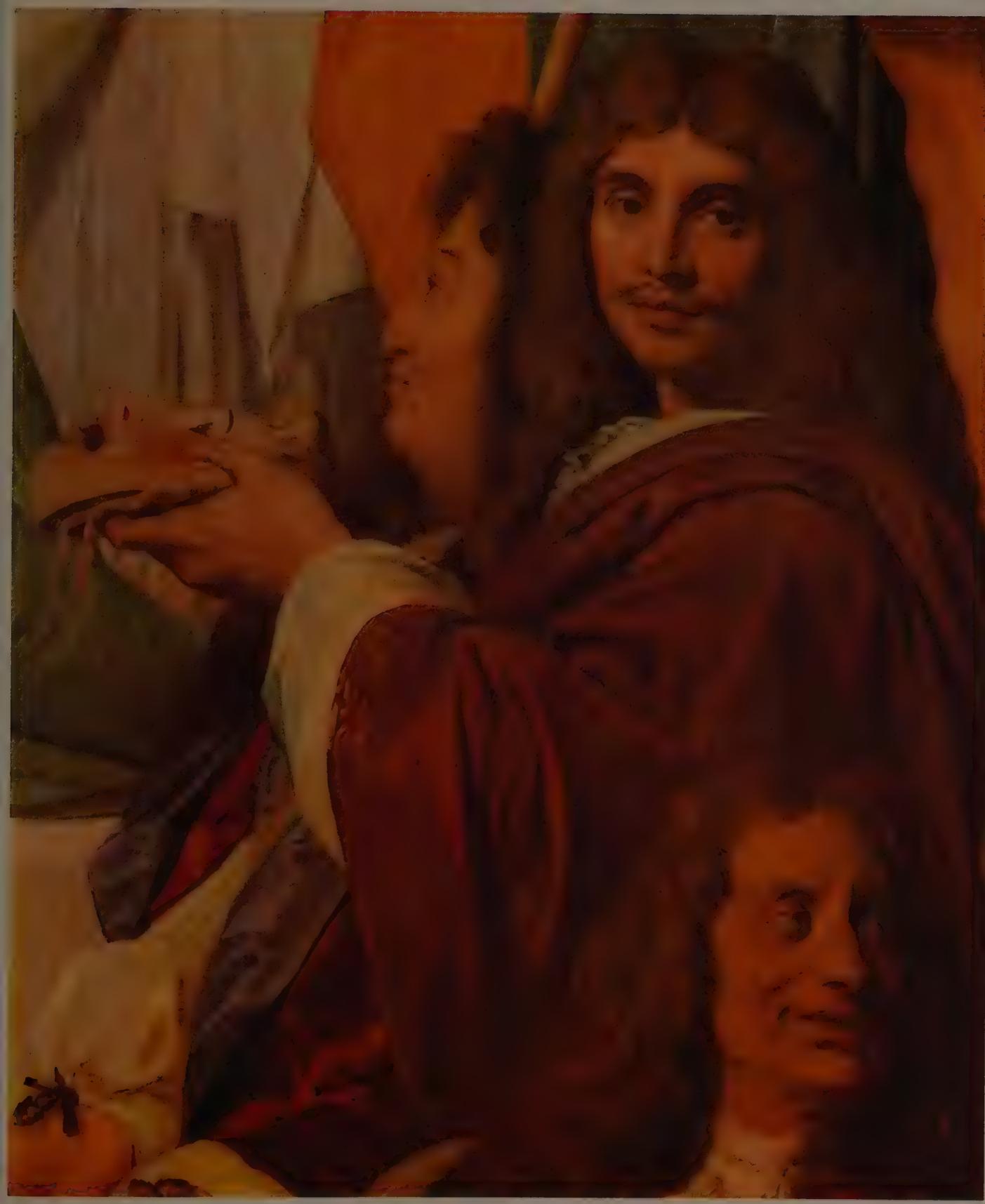
MADAME MARCOTTE DE SAINTE-MARIE Paris, Louvre [n. 118]  
Détail (grandeur nature).





PL. XXXVI

L'APOTHEOSE D'HOMÈRE Paris, Louvre [n. 121 a]  
Détail (80 cm.).



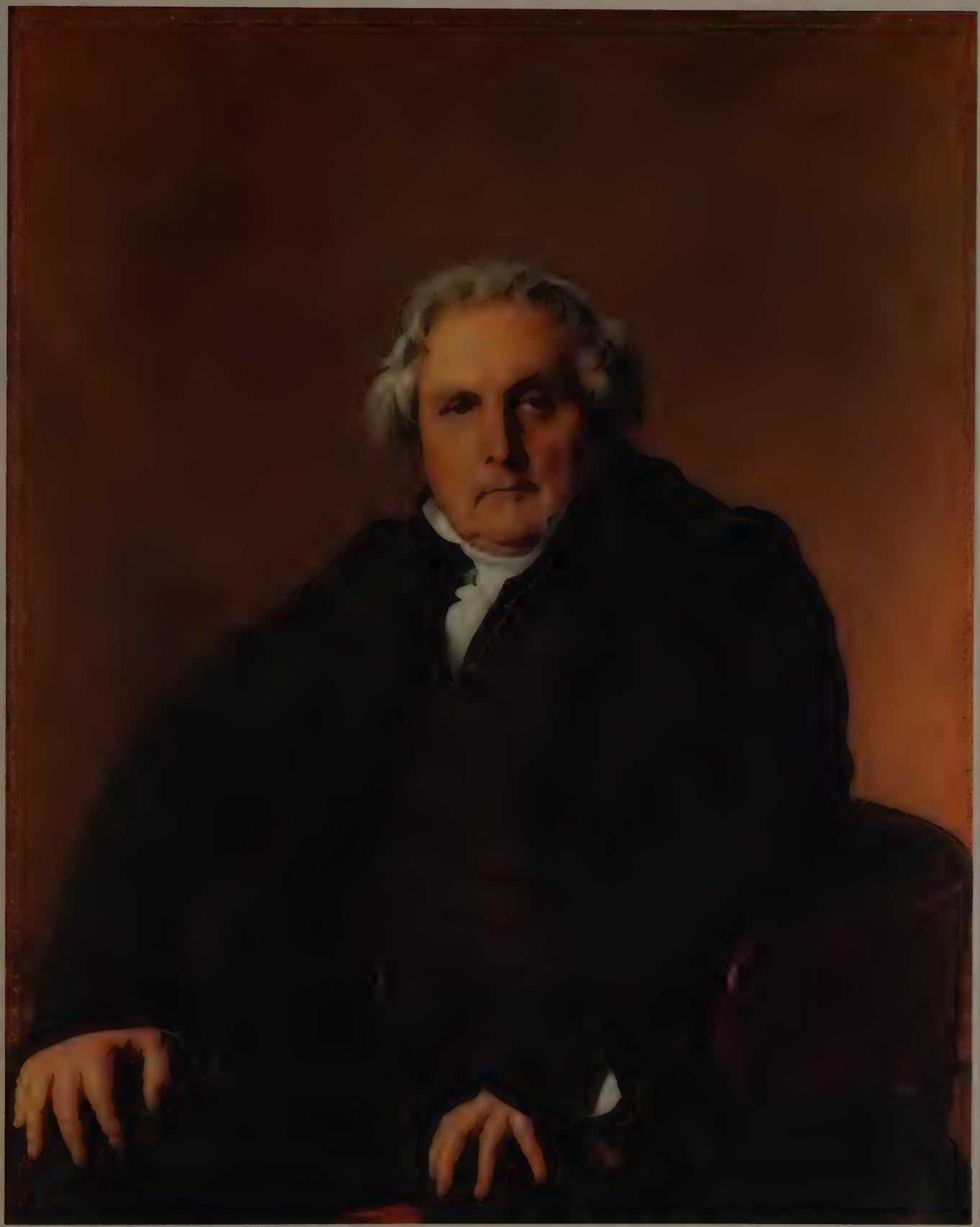
PL. XXXVII

L'APOTHÉOSE D'HOMÈRE Paris, Louvre [n. 121 a]  
Détail (80 cm.)



PL. XXXVIII

LE MARTYRE DE SAINT SYMPHORIEN (étude) Montauban, Musée Ingres [n. 128 e]  
Ensemble (50 cm.).



PL. XXXIX

MONSIEUR BERTIN Paris, Louvre [n. 124]  
Ensemble (95 cm.).





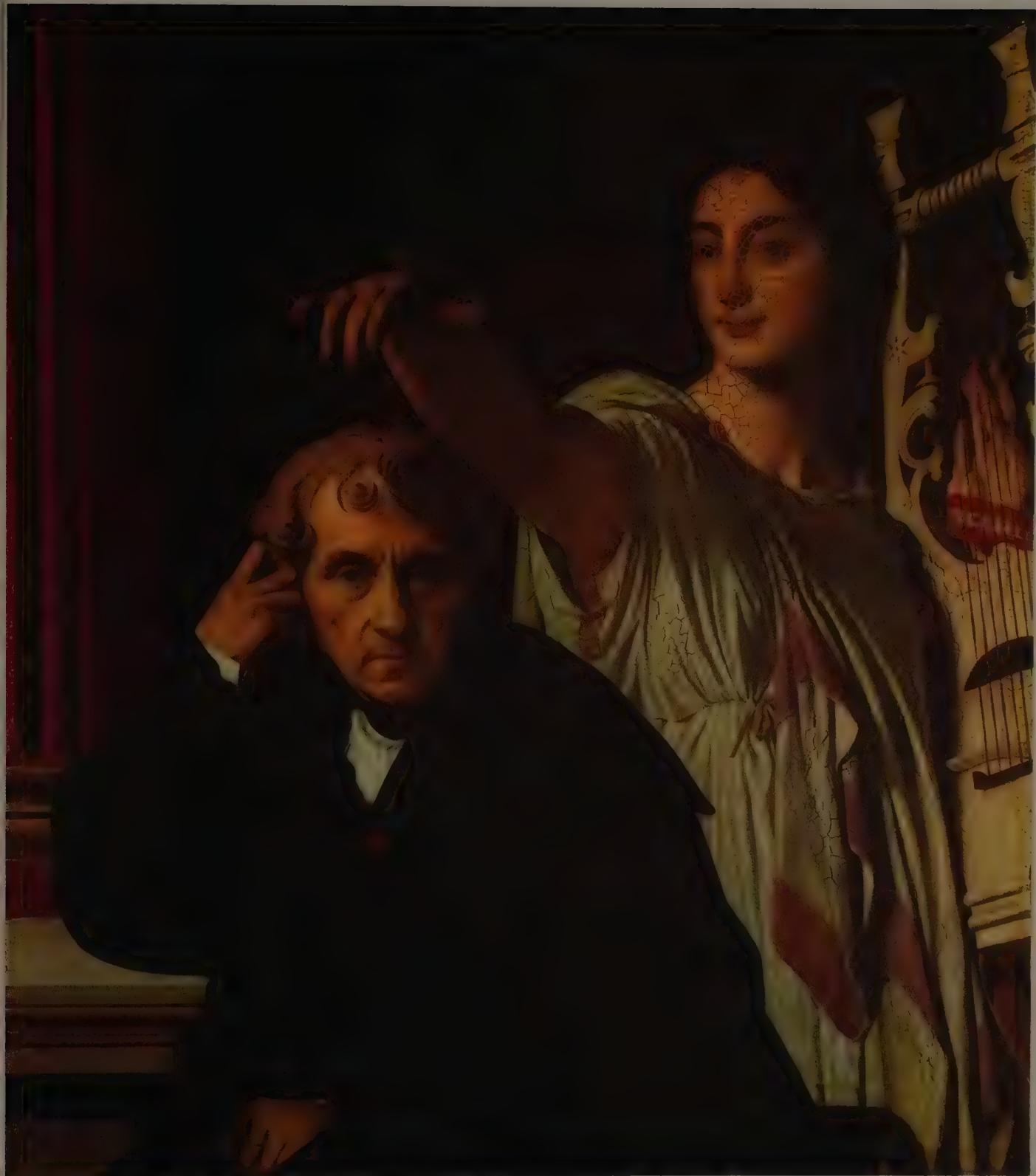


PL. XLII RAPHAEL ET LA FORNARINA Columbus, Gallery of Fine Arts [n. 73 d]  
Ensemble (27 cm.).



PL. XLIII FERDINAND-PHILIPPE, DUC D'ORLÉANS Louveciennes, Collection de Mgr le Comte de Paris [n. 134 a]  
Ensemble (122 cm.).





PL. XLV    LUIGI CHERUBINI ET LA MUSE DE LA POESIE LYRIQUE   Paris, Louvre [n. 133 a]  
Ensemble (94 cm.).



PL. XLVI

L'ODYSSEÉE Lyon, Musée des Beaux-Arts [n. 121 ee]  
Ensemble (55 cm.).

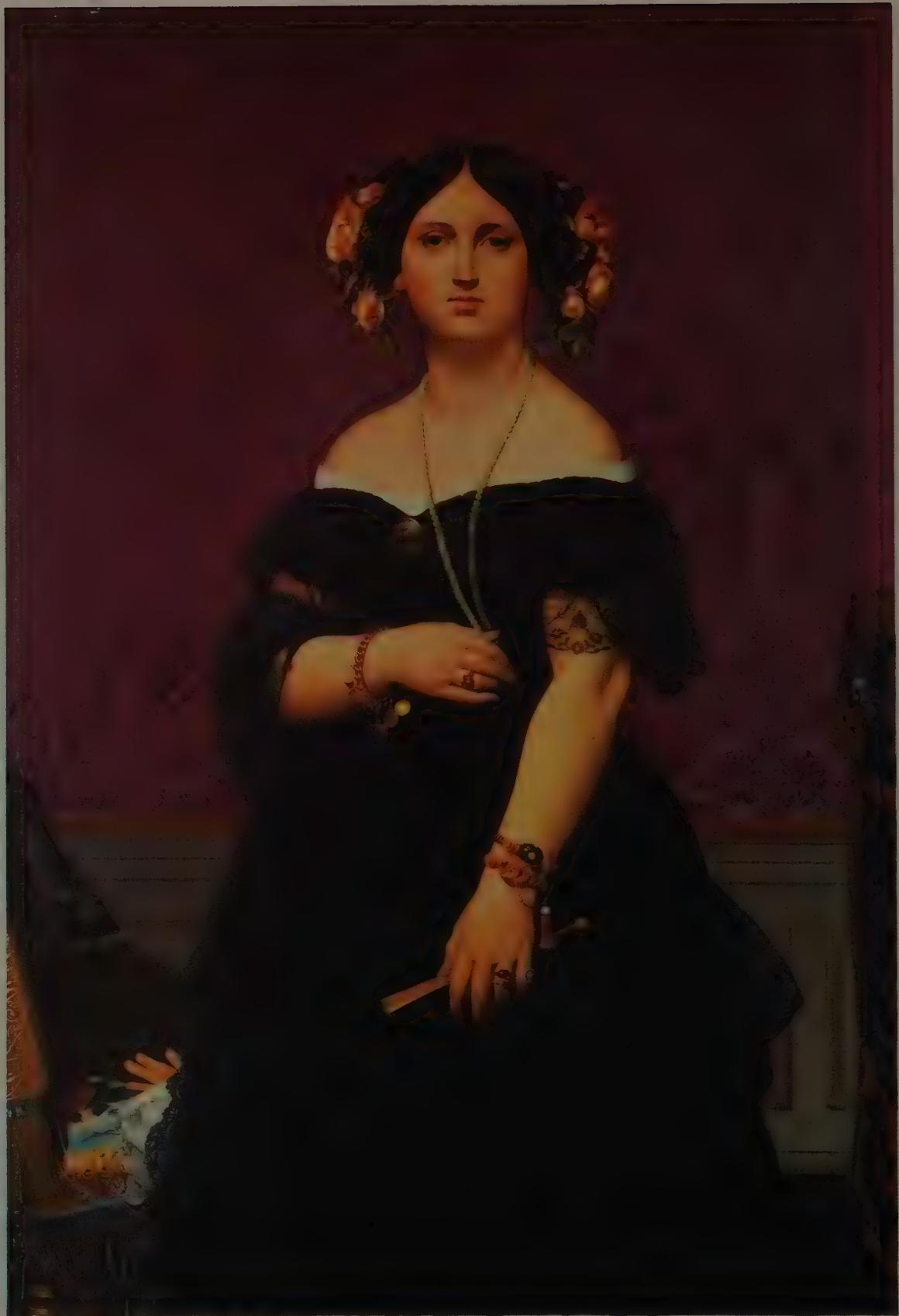




PL. XLVIII

LA BARONNE JAMES DE ROTHSCHILD Paris, Collection Guy de Rothschild [n. 147]  
Ensemble (101,5 cm.).



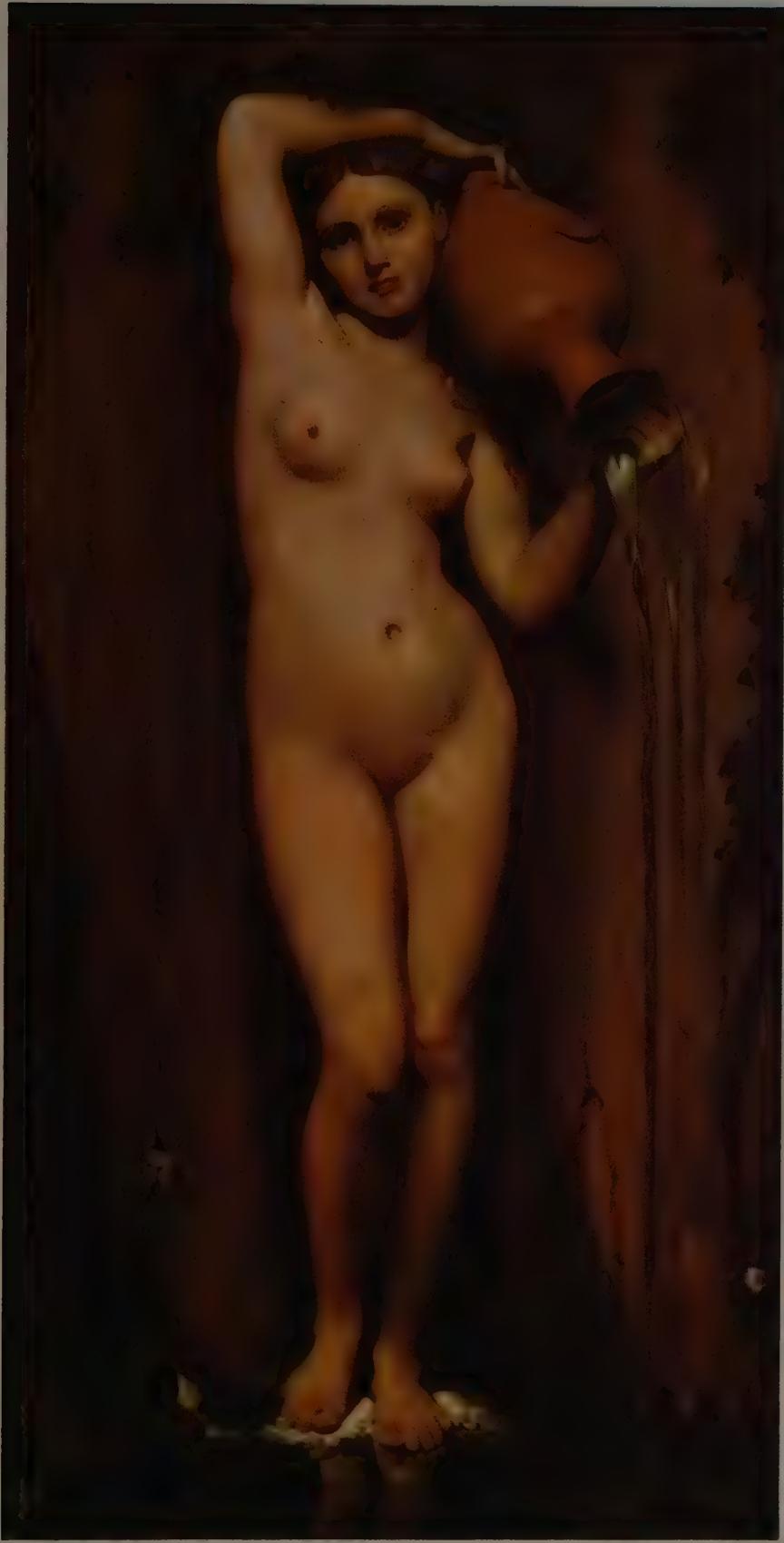


PL. L

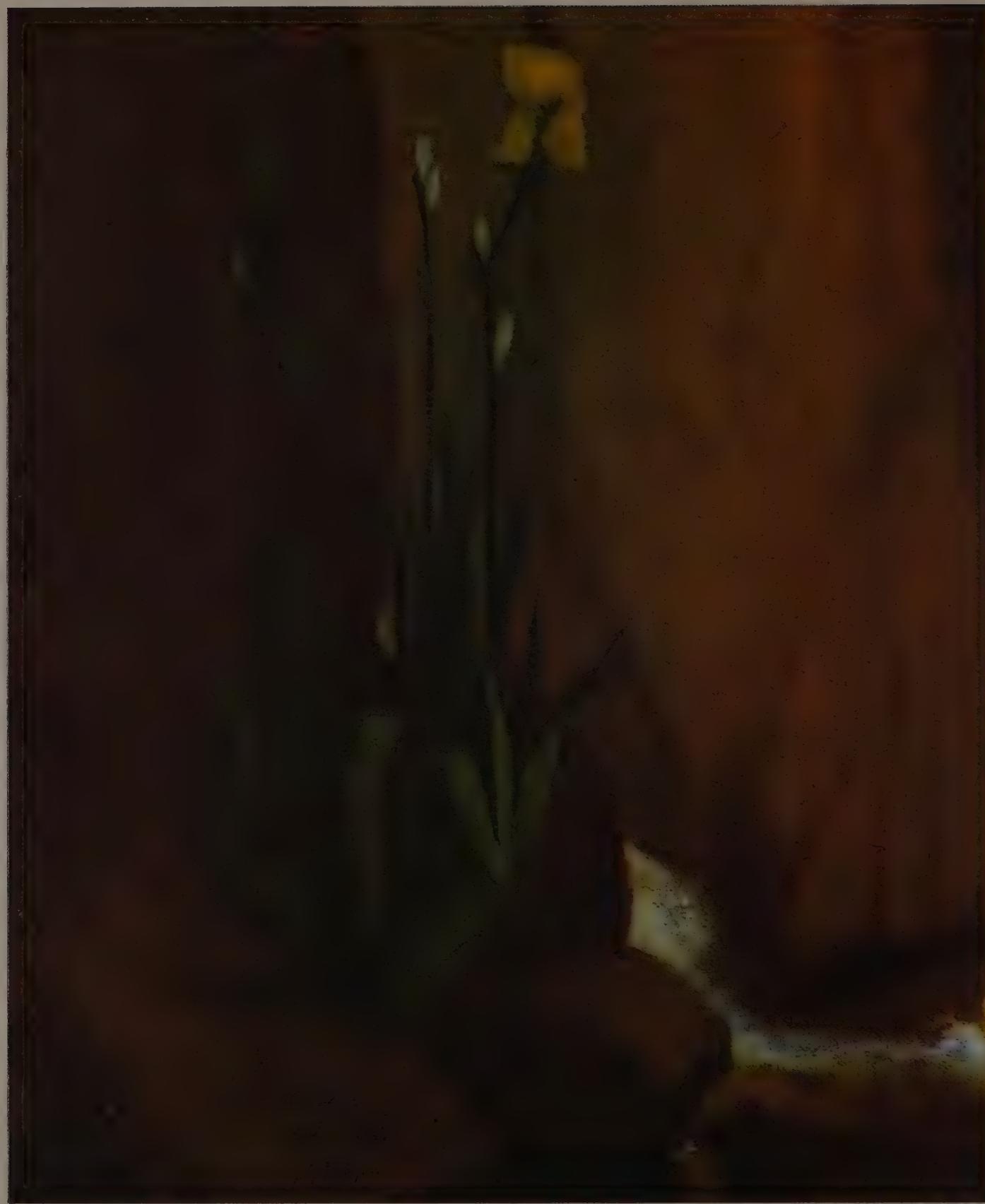
MADAME MOITESSIER Washington, National Gallery [n. 148]  
Ensemble (105 cm.).





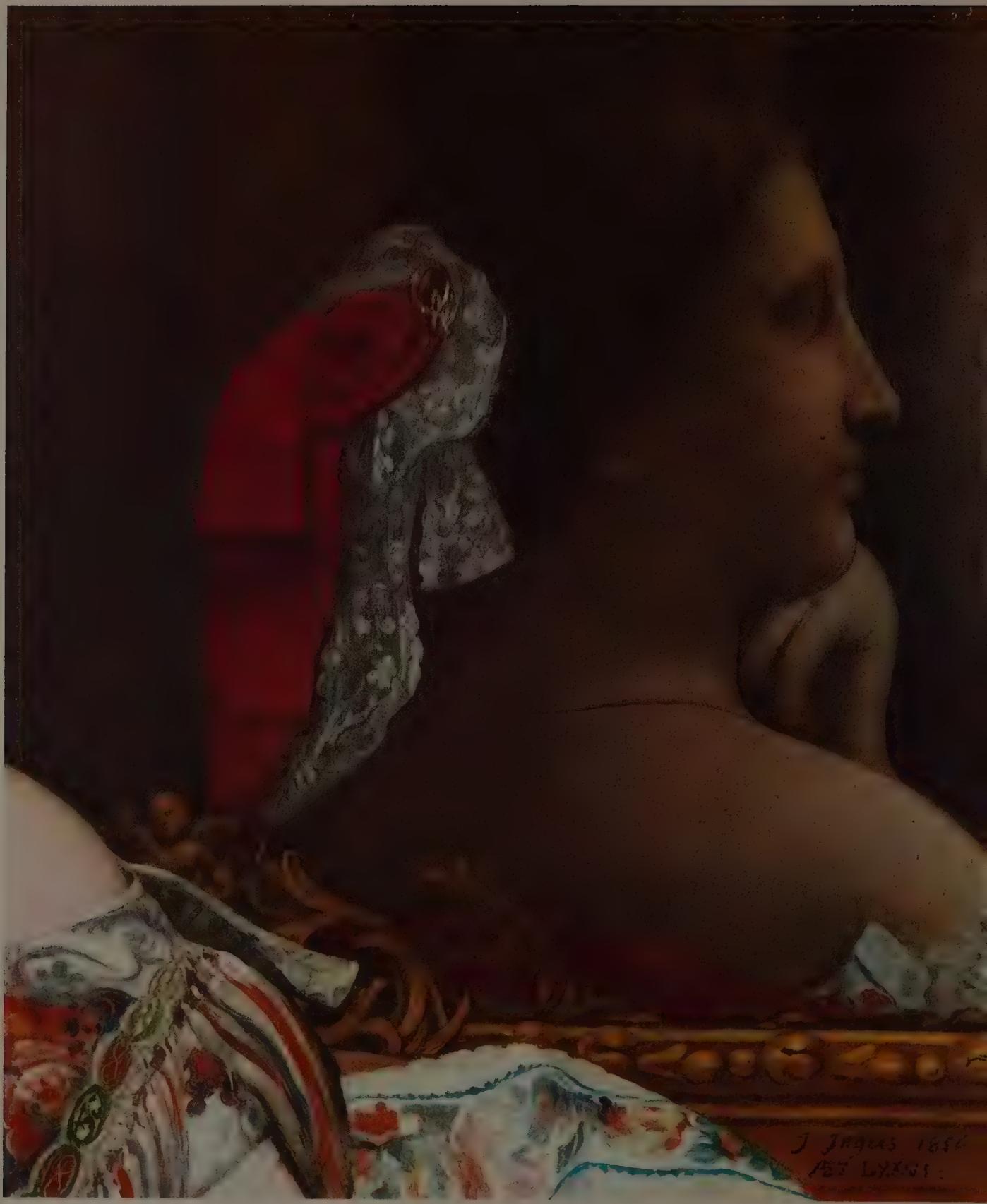


PL. LIII  
LA SOURCE Paris, Louvre [n. 155 a]  
Ensemble (82 cm.).



PL. LIV LA SOURCE Paris, Louvre [n. 155 a]  
Détail (30 cm.).





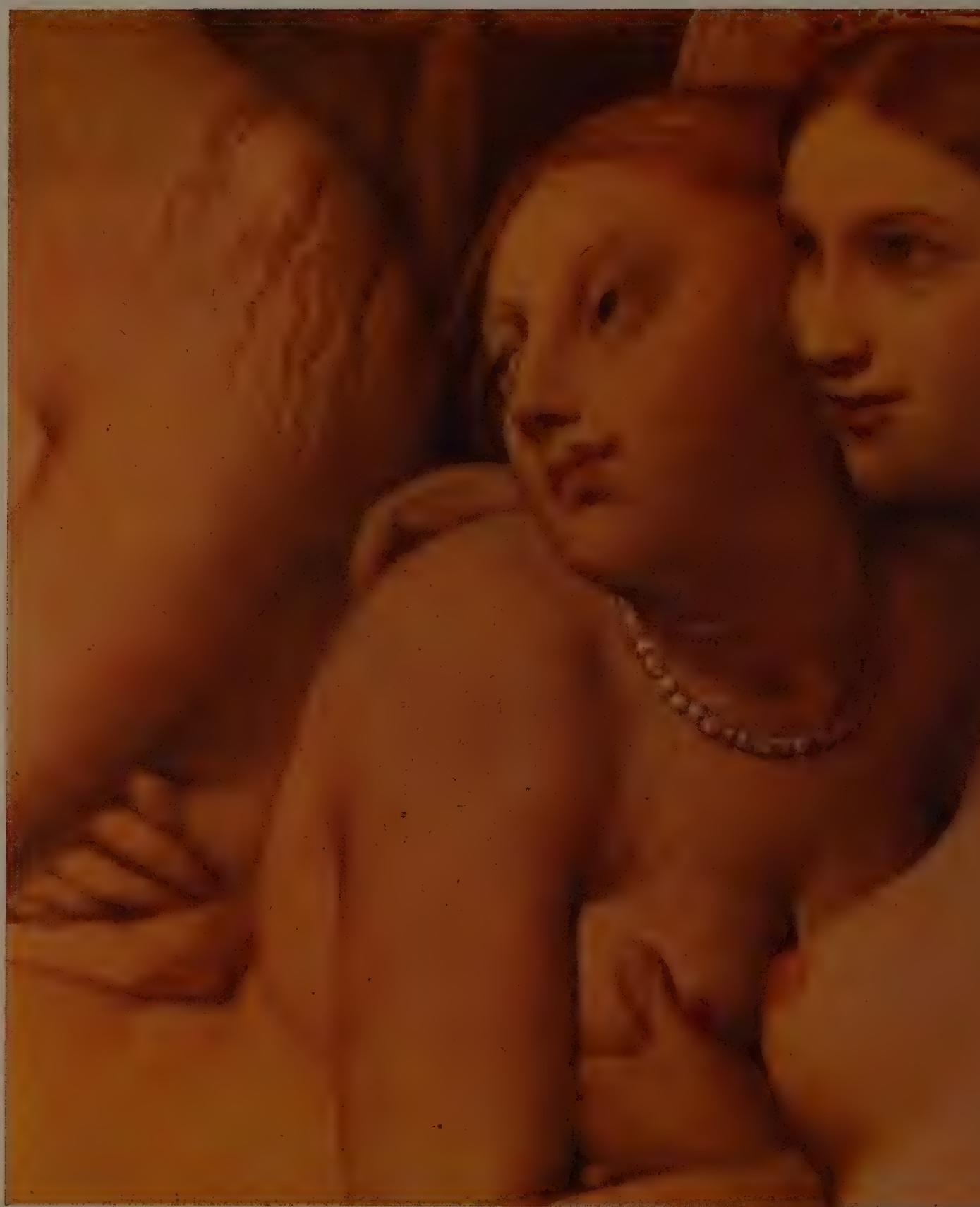
PL. LVI - MADAME MOITESSIER Londres, National Gallery [n. 156 a]  
Détail (35 cm.).



PL. LVII PORTRAIT DE L'ARTISTE À L'ÂGE DE SOIXANTE-DIX-NEUF ANS Cambridge (Massachusetts), Fogg Art Museum [n. 161 b]  
Ensemble (52 cm.).

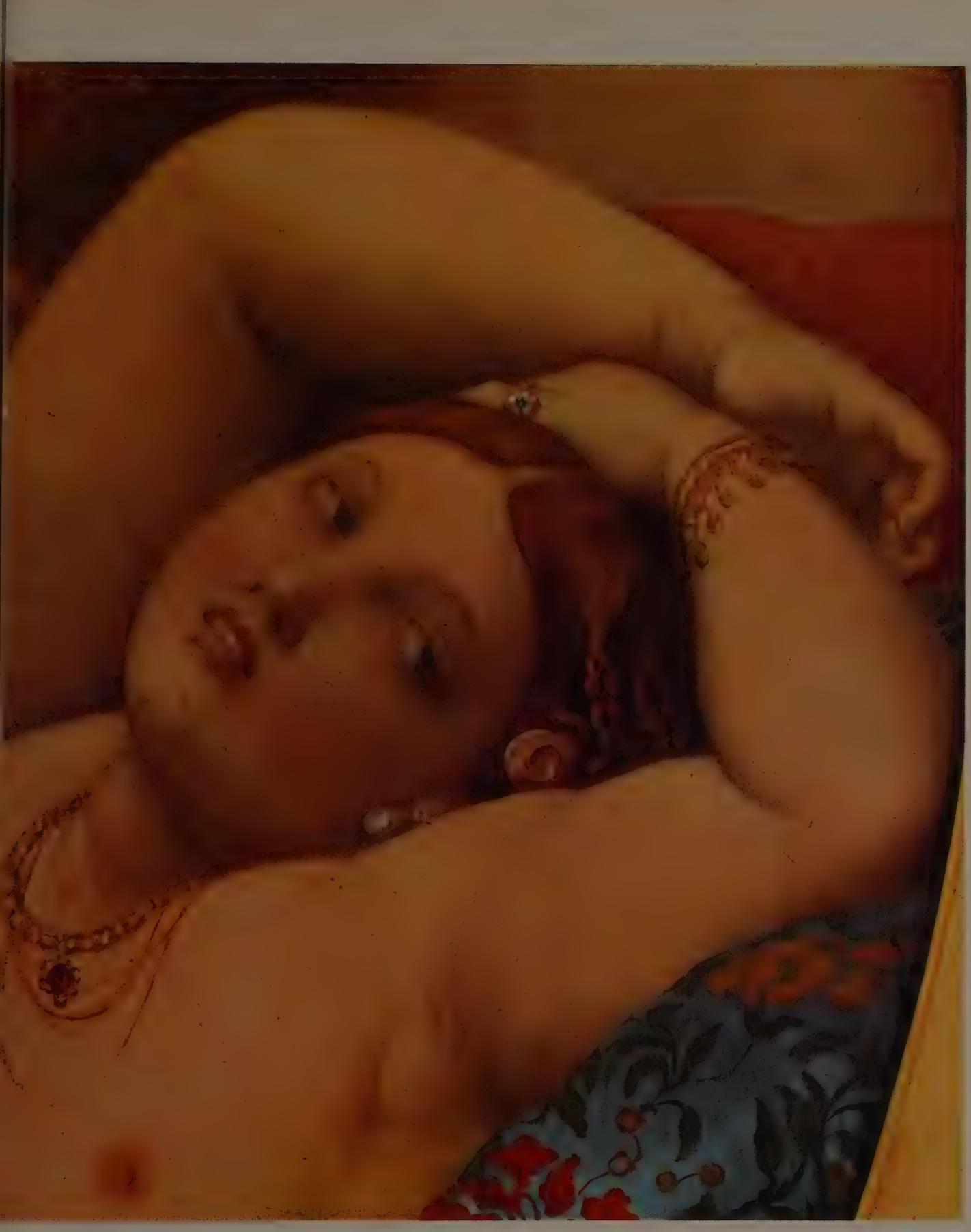


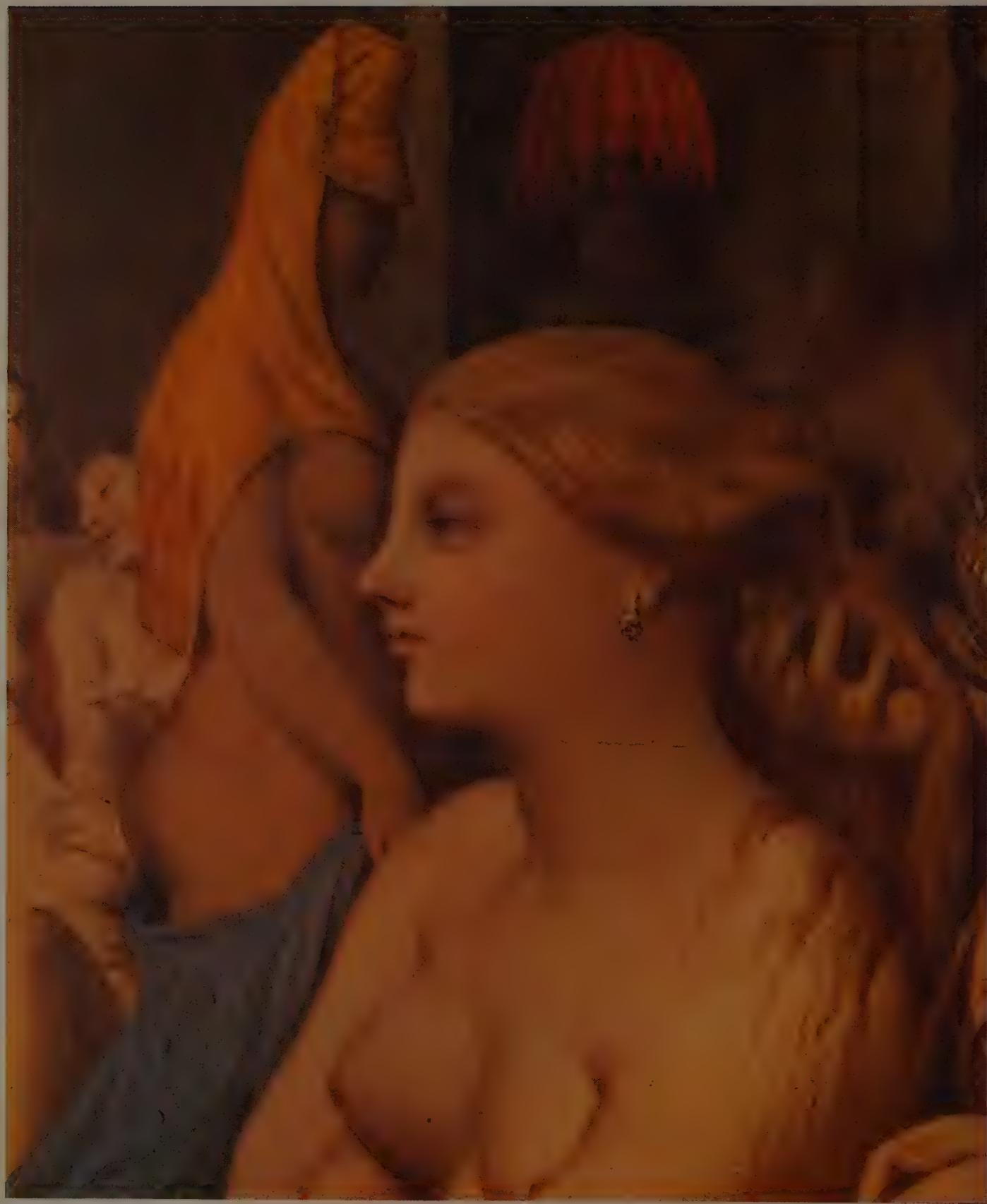




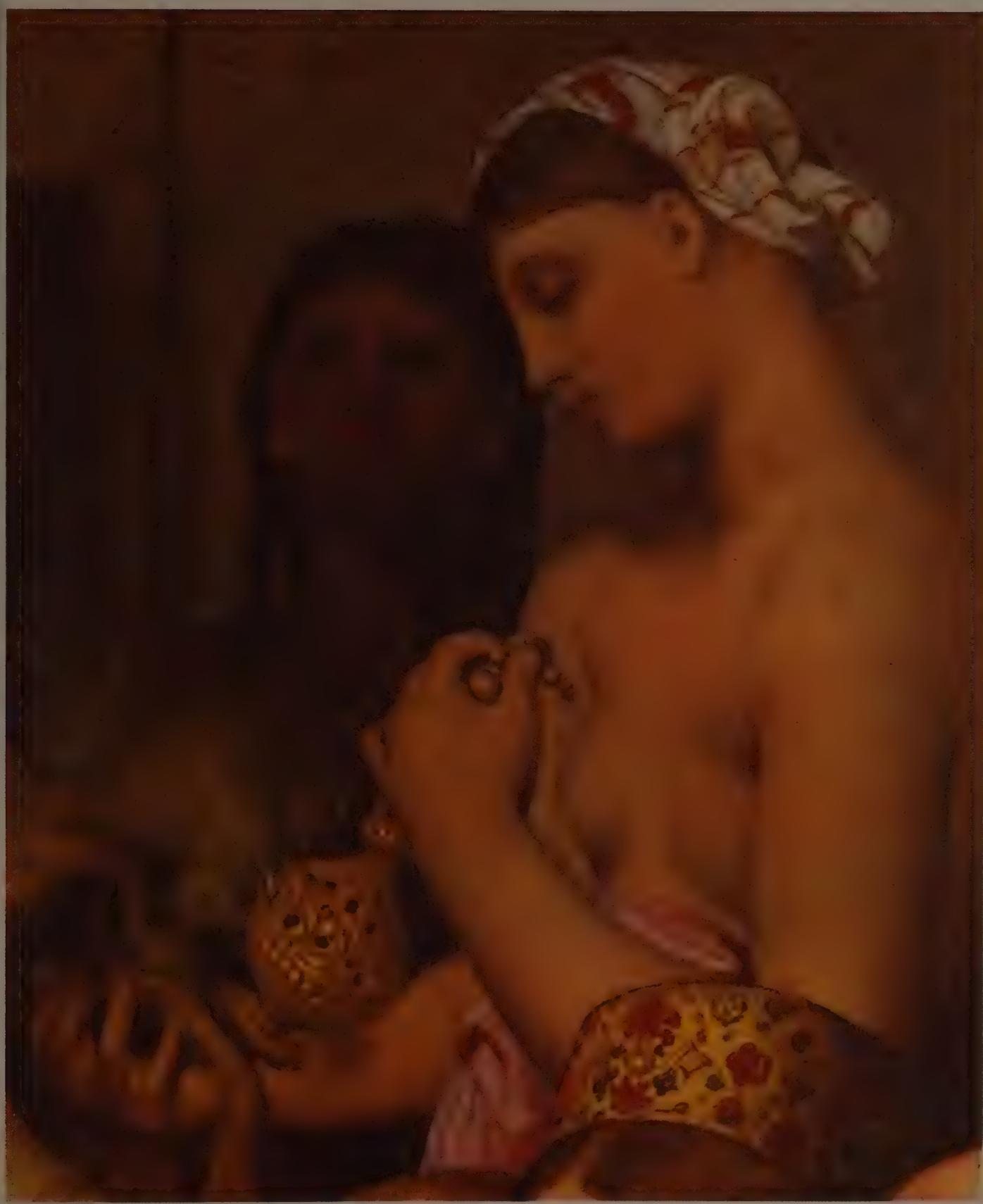
PL. LX-LXI

LE BAIN TURC Paris, Louvre [n. 168 a]  
Détail (grandeur nature).





PL. LXII LE BAIN TURC Paris, Louvre [n. 168 a]  
Détail (25 cm.).





PL. LXIV

ROGER DÉLIVRANT ANGÉLIQUE (étude) Cambridge (Massachusetts), Fogg Art Museum [n. 100 b]  
Ensemble (37 cm.).

## **Documentation**

La présente monographie est en grande partie redéivable non seulement des nombreux travaux qui l'ont précédée, et dont on trouvera ci-dessous l'inventaire sommaire, mais aussi de l'apport critique des catalogues des expositions qui, en 1967 et 1968, ont eu lieu à Cambridge (Mass.), Montauban, Paris et Rome, à l'occasion du centenaire de la mort d'Ingres.

L'édition française a eu le privilège de bénéficier des précieux conseils du Dr. Hans Naef et de M. Philippe Huisman. MM. Jacques Foucart et Daniel Ter-

nois ont accepté d'en relire le manuscrit et l'ont complété en mains endroits: qu'hommage leur soit ici rendu.

Les Éditeurs tiennent à remercier tout particulièrement M. Daniel Wildenstein qui les a autorisés à puiser aussi largement qu'ils le désiraient dans les ouvrages et les documents de M. Georges Wildenstein. M. Robert Fohr a revu l'ensemble pour la seconde édition française et y a apporté les compléments rendus nécessaires par l'avancement des recherches.

## Bibliographie essentielle

La bibliographie la plus importante se trouve dans l'ouvrage de base de G. WILDENSTEIN (1954) auquel il convient de se référer constamment. On trouvera également d'importants éléments bibliographiques dans N. SCHLENOFF [Sources littéraires, 1956], mais la bibliographie la plus à jour se trouve dans le catalogue de l'Exposition du Petit Palais de 1967-68 ("C" 1967) - ce dernier comporte également une liste exhaustive des expositions où ont figuré des œuvres d'Ingres - et pour les années 1968-1978, dans la mise au point de D. TERNOIS [Ingres et l'Ingrisme. Etat des travaux et bibliographie, "Formes" 1978].

Pour les écrits personnels du peintre (notes, lettres, etc.): P. DEPIRA [Souvenirs intimes sur Ingres, Montauban 1868], CH. BLANC ["GBA" 1868], H. DELABORDE [Notes et pensées de J.-A.-D. Ingres sur les beaux-arts, "GBA" 1870], J. MOMMÉJA [La correspondance d'Ingres, "RSD" 1888; Le cahier IX ..., "id.", 1896], L. MABILLEAU [Les cahiers d'Ingres ..., "RP" 1896], H. LAPAUZE [Les cahiers de Montauban, "CO" 1898; Les dessins de J.-A.-D. Ingres ... de Montauban (en particulier pour les cahiers IX et X), Paris, 1901; Le roman d'amour de M. Ingres, Paris 1910], A.-J. BOYER-D'AGEN [Ingres d'après une correspondance inédite, Paris 1909], R. COGNIAT [Ingres, Ecrits sur l'art, Paris 1947], P. COURTHON [Ingres raconté par lui-même et par ses amis, Vésenaz-Genève, t. I, 1947; t. II, 1948], N. SCHLENOFF [Ingres, Cahiers littéraires inédits, Paris 1956]. En outre, diverses lettres furent publiées dans: "CTG" 1867, "NAAF" 1880-81, "RB" 1908, "E" 1909, 1913, 1921, "M" 1911, "Q" 1913, "COR" 1913, "BSHAF" 1918-19, "RAAM" 1920, "RF" 1939, "BMI" 1969, 1970, 1971, 1972, 1973, 1978, 1980, etc.

On doit des études plus importantes, de caractère général, et sur la peinture en particulier à: CH. BAUDELAIRE [Ingres (1855), in Curiosités esthétiques, Paris 1923], TH. SILVESTRE [Histoire des artistes vivants, Paris 1856], E.-J. DECLEZUE [L. David, son école ..., Paris 1863], F. GÉRARD [Correspondance de François Gérard ..., Paris 1867], CH. BLANC [Ingres, sa vie et ses ouvrages, Paris 1870], H. DELABORDE [Ingres, sa vie,

ses travaux, sa doctrine, d'après les notes manuscrites et les lettres du maître (avec un catalogue de l'œuvre), Paris 1870], E. GATTEAUX [Collection de 120 dessins, croquis et peintures de M. Ingres, Paris 1875], E.-E. AMAURY-DUVAL [L'Atelier d'Ingres, Paris 1878], R. BALZE [Ingres, son école, son enseignement ..., Paris 1880; "R" 1921], J. MOMMÉJA [Collections Ingres ... de Montauban, Paris 1905], H. LAPAUZE [Ingres, sa vie et son œuvre d'après des documents inédits (avec un catalogue de l'œuvre), Paris 1911 (désigné ici par L)], L. FROLICH-BUM [Ingres, sein Leben und sein Still, Vienne-Leipzig, 1924], F. BOUISSET [Le Musée Ingres, Montauban 1926], L. HORTICQ [Ingres, l'œuvre du maître, Paris 1928], J. FOUCQUET [La vie d'Ingres, Paris 1930], L. GUERBERBURROUGHS ["CA" 1932], W. PACH [Ingres, New York-Londres 1939; rééd. New York 1973], J. CASSOU [Ingres, Bruxelles 1947], A. BERTRAM [J.-D.-A. Ingres, Londres-New York 1949], ALAIN [Ingres, ou le dessin contre la couleur, Paris 1949], J. ALAZARD [Ingres et l'Ingrisme, Paris 1950], H. NAEF ["Du" 1951, 1955, 1959, 1963, 1966; "AT" 1956; "P" 1956, 1966; "ZK" 1956; "O" 1957, 1958; "WE" 1958; "AB" 1958; Rome vue par Ingres, Lausanne 1960; "PA" 1964; pour la bibliographie complète des travaux de H. NAEF sur Ingres, de 1946 à 1966, voir "BMI" juillet 1966 et juillet 1976], G. WILDENSTEIN [The Paintings of J.-A.-D. Ingres, Londres 1954 (avec un catalogue de l'œuvre; désigné ici par: W)], P. MESPLÉ-D. TERNOIS [Ingres et ses maîtres, de Roques à David (catalogue), Toulouse-Montauban 1955], D. TERNOIS [Montauban, Musée Ingres, Ingres et son temps, "ICPF, 11" 1965; et J. LACAMBRE, Ingres et son temps (catalogue), Montauban 1967; voir la bibliographie des travaux de D. et M.-J. TERNOIS sur Ingres dans "C" 1967], R. ROSENBLUM [Ingres, New York 1967, Paris 1969, Milan 1973], M. LACLOTTE - H. NAEF - F. NORA - L. DUCLAUX - J. FOUCART - M. SERULLAZ - D. TERNOIS [Ingres, Petit Palais (catalogue), Paris 1967], P. ANGRAND [Monsieur Ingres et son épouse, Lausanne - Paris 1967], M. LACLOTTE - P. BUCARELLI - J. FOUCART - H. NAEF - D.

TERNOIS [Ingres in Italia (catalogue), Rome 1968], G. COLACICCHI - A.-M. MAETZKE - M. MERAS - A. NOCENTINI [Ingres à Firenze (catalogue), Florence 1968], A. WHITELEY [Ingres, Oresko Books 1977], M.-B. COHN - S.C. SIEGFRIED [Works by J.-A.-D. Ingres in the collection of the Fogg Art Museum (catalogue), Cambridge (Mass.) 1980], D. TERNOIS [Ingres, Milan et Paris 1980]. Divers: Actes du Colloque Ingres (Montauban 1967), Montauban 1968; H. TOUSAINT [in The Age of Neoclassicism (catalogue), Londres 1972], J. FOUCART [in De David à Delacroix (catalogue), Paris 1974], les Actes du Colloque Ingres et le Néoclassicisme (Montauban 1975), Montauban 1977; F. MATHEY [Equivoques (catalogue), Paris 1975]. Signalons également le Bulletin du Musée Ingres ("BMI"), semestriel depuis 1956, dont la très utile rubrique "L'Ingrisme dans le monde" a été tenue successivement par D. Ternois puis H. Naef et l'est à présent par J. Foucart.

Sur les élèves d'Ingres et l'influence durable de l'artiste, signalons en outre: J. LACAMBRE [Les élèves d'Ingres et la critique du temps in Colloque Ingres (1967), Montauban 1969], P. ANGRAND ["GBA" mai-juin

1968], G. et J. LACAMBRE ["BMI", 25" 1969], D. TERNOIS - G. VUILLEMOT [La tradition d'Ingres à Autun (catalogue), Autun 1971], D. TERNOIS [Baudelaire et l'Ingrisme, in French 19th Century Painting and Literature, edited by Ulrich Finke, Manchester 1972], G. LACAMBRE [Le Musée du Luxembourg en 1874 (catalogue), Paris 1974], B. FOUCART - P. COUR - V. NOEL-BOUTON [Amaury-Duval, 1808-1885 (catalogue), Montrouge 1974], le catalogue de l'exposition Ingres et sa postérité: jusqu'à Matisse et Picasso (Montauban 1980), et les Actes du Colloque Ingres et son influence (Montauban 1980), Montauban s.d.

Sur Ingres dessinateur: E. GALICHON ["GBA" 1861], G. DUPLESSIS [Les portraits dessinés par J.-A.-D. Ingres, Paris 1896], B. FORD ["BM" 1939, 1953], A. MONGAN et A. SACHS [Drawings in the Fogg Museum of Art, III, Harvard 1940; et H. NAEF, Ingres Centennial Exhibition ... From American Collections, Cambridge (Mass.) 1967], R. LONGA [129 Reproductions de croquis à ... Montauban, Paris 1942], P. LABROUCHE [Les dessins d'Ingres, Paris, 1950], A. MILLER [The Drawings of Ingres, Los Angeles-Londres 1955], H. NAEF ["AQ" 1957; "RA" 1968], D. TERNOIS [Les dessins

d'Ingres ... Montauban, "ICPF, 3" 1959], E. PANUS [Ingres, dessins, Paris 1977], PH. HATTIS [Ingres's sculptural style, a group of unknown drawings (catalogue), Cambridge (Mass.) 1977], H. NAEF [Die Bildnissezeichnungen von Ingres, Berne 1977-80], A. ARIKHA [Ingres. Dessins sur le vif (catalogue), Dijon et Jérusalem 1981].

Sur des aspects plus particuliers, voir: A. MAGIMEL [Œuvres de J. A. Ingres, gravées au trait sur acier par A. Réveil 1800-1850, Paris 1851], THIEBAULT-SISSION [Le paysage dans l'œuvre d'Ingres, "T" 1912], W. DEONNA [Ingres et l'imitation de l'antique, Genève "PDA" 1921], M. DAUWEN ZABEL [The Portrait Methods of Ingres, "AAR" 1929], A. MONGAN [Ingres et l'Antique, "JWC" 1947], K. CLARK [The Nude, Londres 1956 (éd. française 1969)], N. SCHLENOFF [Ingres, ses sources littéraires, Paris 1956], H. TOUSAINT [Le Bain turc d'Ingres (catalogue), Paris 1971], F. BAUDSON [Le style troubadour (catalogue), Bourg-en-Bresse 1971], K. CLARK [The Romantic Rebellion, Londres 1973], W. HOFFMANN [in La peinture allemande à l'époque du romantisme (catalogue), Paris 1976-77].

### Abréviations

- A: "Apollo"
- AA: "Art in America"
- AAR: "Art and Archaeology"
- AB: "The Art Bulletin"
- AD: "L'art décoratif"
- AQ: "The Art Quarterly"
- AT: "Atlantis"
- BM: "The Burlington Magazine"
- BMI: "Bulletin du Musée Ingres"
- BSHAF: "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français"
- ICPF: Catalogue de l'Exposition du Petit Palais, 1967-68
- CO: "Creative Art"
- CO: "Cosmopolis"
- COR: "Le Correspondant"
- CTG: "Courrier du Tarn-et-Garonne"
- D: "Dedalo"
- E: "Emporium"
- F: "Le Figaro"
- G: "Le Gaulois"
- GBA: "Gazette des Beaux-Arts"
- GL: "Le Globe"
- ICPF: "Inventaire des collections publiques françaises"
- JWCI: "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes"
- JWG: "The Journal of the Walters Art Gallery"
- LA: "L'Artiste"
- M: "Mercure de France"
- MK: "Museen in Köln"
- MSML: "Mémoires de la Société Académique du Maine-et-Loire"
- NAAF: "Nouvelles Archives de l'Art français"
- NKJ: "Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek"
- O: "L'Œil"
- OMD: "Old Master Drawings"
- P: "Paragone"
- PA: "Pantheon"
- PDA: "Pages d'art"
- PF: "Pausanias français"
- R: "La Renaissance"
- RA: "Revue de l'Art"
- RAAM: "Revue de l'Art ancien et moderne"
- RB: "Revue bleue"
- RDA: "Revue des Arts"
- RDM: "Revue des Deux-Mondes"
- RF: "Revue de France"
- RGM: "Recueil Gaiteaux-Marville, 1875 (Paris, B. N.)"
- RL: "Revue du Louvre"
- RP: "Revue de Paris"
- RSD: "Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements"
- T: "Le Temps"
- WE: "Werk"
- ZK: "Zeitschrift für Kunstwissenschaft"

L'abréviation "W" suivie d'un numéro renvoie au numéro du catalogue de G. Wildenstein, Londres 1954.

# Chronologie

**1780, 29 AOUT.** Naissance de Jean-Auguste-Dominique Ingres à Montauban (Tarn-et-Garonne). Il est baptisé le 14 septembre à l'église Saint-Jacques. Outre la musique et le chant, son père, Jean-Marie-Joseph, dit "Ingres père" (Toulouse, 1755-1814) pratiquait tous les arts figuratifs: peinture, miniature, sculpture et même l'architecture. Il s'était établi à Montauban en 1775, comme sculpteur ornementiste et devint rapidement l'artiste "à tout faire" de la ville. En 1777, il avait épousé Anne Moulet, fille d'un maître-perruquier de la Cour des Aides, et il en eut cinq enfants dont Jean-Dominique était l'aîné.

**1786.** Le jeune garçon entre au collège des Frères des Ecoles chrétiennes et il y reçoit jusqu'à la dissolution de l'ordre (1791) une instruction limitée presque uniquement à la doctrine religieuse. Son père cependant la complète, l'amenant rapidement au dessin et à la musique et en particulier au violon: "j'ai été élevé dans le crayon rouge", dit Ingres [cité dans Silvestre], se rappelant que son père lui donnait à étudier et à copier, — selon l'usage de l'époque, — sa propre collection de "trois ou quatre cents estampes d'après Raphaël, le Titien, le Corrège, Rubens, Watteau et Boucher".

**1789.** C'est de cette année que date le premier dessin connu d'Ingres, fait d'après l'antique, et qu'il signera et datera lui-même plus tard.

**1790.** Son père est reçu à l'Académie des Arts de Toulouse.

**1791.** Jean entre à l'Académie de Toulouse comme élève du sculpteur J.-P. Vigan et surtout, du peintre G.-J. Roques, ancien élève de Vien à Rome, et dont la passion pour Raphaël aura des conséquences décisives sur son disciple.

**1792, 19 AOUT.** Il reçoit de l'Académie de Toulouse le troisième prix dans la classe de la Figure et de la copie de l'Antique.

**1793, 28 AOUT.** L'Académie lui confère le premier prix de Figure en ronde bosse.

**1794.** En dehors de l'Académie, il fréquente l'atelier du paysagiste J. Briant et à l'occasion de suivre l'organisation du musée des Augustins. Il

prend en outre des leçons de perfectionnement musical avec Lejeune et, à quatorze ans, il est second violon de l'orchestre du Capitole.

**1796.** L'Ecole Centrale du département de Haute-Garonne (nouvelle désignation de l'Académie de Toulouse après l'abolition [8.VIII.1793] des anciennes institutions) lui décerne le deuxième prix d'Etude sur nature et le premier prix de composition. Il joue toujours dans l'orchestre du Capitole.

**1797.** Le 30 mars, il obtient le premier prix de dessin d'après nature accompagné de l'attestation que "ce jeune émule des arts honorera un jour sa patrie par la supériorité des talents



qu'il est très près d'acquérir". En août, il part pour Paris (où étaient arrivées le 27 juillet les œuvres d'art confisquées en Italie) en compagnie du jeune Roques, fils de son maître. Il entre dans l'atelier de David.

**1799.** Il se révèle rapidement un des élèves les plus studieux de David; la "gravité" de son caractère l'isole des "folies turbulentes qui avaient lieu autour de lui" [Delécluze, David, 1855]. Le 24 octobre, il est admis aux cours de peinture que donne David à l'Ecole des Beaux-Arts.

**1800.** Le 2 février, il reçoit le premier prix de la classe de demi-figure ou "prix du torse". Il semble avoir exécuté les accessoires du célèbre portrait de



*Madame Récamier* par David (Paris, Louvre). Il entre en loge le 1<sup>er</sup> avril pour le concours (voir le Catalogue, N. 4) du prix de Rome, et obtient, le 4 octobre, le second prix, le premier étant attribué à J.-P. Grangier, son condisciple chez David.

Ainsi que plusieurs de ses camarades d'études, il est exempté par Bonaparte du service militaire.

**1801.** Le 20 mars il concourt de nouveau pour le prix de Rome (N. 7) et l'obtient (29 septembre) avec les *Ambassadeurs d'Agamemnon* (N. 11). De passage à Paris, le sculpteur et graveur J. Flaxman, célèbre alors dans toute l'Europe, déclare cette composition "préférable à tout ce qu'il avait jus-



qu'alors vu de l'Ecole française contemporaine". Le 17 décembre, Ingres est nommé membre correspondant de la Société des Sciences et Arts de Montauban.

**1802.** L'Etat n'est pas financièrement en mesure d'envoyer les lauréats à Rome; Ingres devra attendre ce départ pendant quatre ans. En compensation, il reçoit un des ateliers installés au couvent (désaffecté) des Capucines. Il y a pour voisins les peintres Gros, Girodet et Granet et le sculpteur Bartolini qui poseront pour lui. En septembre, il expose pour la première fois au Salon avec un portrait de femme (disparu).

**1803.** Il reçoit, avec Greuze, la commande du portrait de Bonaparte pour la ville de Liège (N. 16); les deux peintres vont chez le premier consul pour une brève séance de pose. Ingres reçoit également de l'Administration du Musée Central des Arts la commande d'un dessin d'après le *Jugement de Salomon* de Nicolas Poussin [Dorival, "BMI" 1969]

**1804.** Il peint le portrait de son père (N. 15) venu à Paris pour le voir.

**1805.** Chargé de peindre le portrait de Napoléon empereur (N. 37). Il exécute d'autres portraits dont ceux des Rivière (N. 22, 23, 24).

**1806.** En juin, fiançailles avec Julie Forestier, peintre et musicienne (voir N. 41). En septembre, expose au Salon le *Napoléon sur le trône impérial* (N. 37) et plusieurs portraits que la critique, David et Denon, déclarent inintelligibles et révolu-



*Portraits d'Ingres.* (En haut, de gauche à droite) A 14 ans, panneau attribué à J. Roques (Montauban, Musée Ingres). Vers 15 ans (la Légion d'Honneur à la boutonnière ne permet pas de dater le tableau avant 1825) dans un portrait attribué autrefois à Roques et maintenant à P. Balze (Montauban, Musée Ingres). Dessin par F.-J. Heim (1826; Paris, Louvre). Vers 55 ans, portrait par H. Flandrin (qui représente aussi Ingres en pape dans la

frise de l'église Saint-Vincent-de-Paul à Paris). (En bas, de gauche à droite) A 55 ans, dans un autoportrait (crayon, 229×219 mm; "Ingres à Ses Elèves / Rome 1835") conservé au Louvre (pour d'autres autoportraits voir N. 18, 153a et 161 du Catalogue). A 83 ans, dessin de Fantin-Latour (1863; The Art Institute of Chicago). Photographie d'Ingres âgé, par Disdéri. Ingres jouant du violon, dessin de P. Flandrin (Paris, collection particulière).

tionnaires tandis que le peintre Gérard le soutient. L'Etat peut enfin l'envoyer à Rome: du 2 au 9 octobre, il séjourne à Florence où il est surtout impressionné par les œuvres de Masaccio et où il dessine les portraits des parents de son ami Bartolini; arrivé à Rome le 11 octobre, il va à Ostie où il voit la mer pour la première fois et, le 26 décembre, Suvée, le directeur de la villa Médicis lui donne un atelier à San Gaetano, sur le Pincio. C'est de cette année que date une de ses plus célèbres œuvres: le portrait dit de la *Belle Zélie* (N. 38).

**1807, 2 JUILLET.** Rupture des fiançailles avec Julie Forestier. Il découvre Rome et en particulier les œuvres de Raphaël et de Michel-Ange au Vatican. Il peint la *Baigneuse à mi-corps* (N. 44).

**1808.** Il peint la *Dormeuse de Naples* et la *Baigneuse de Valpinçon* (N. 50, 57); il envoie (8 octobre) cette dernière et l'*Œdipe* (N. 51a) à Paris où ils sont jugés sévèrement.

**1809.** Murat, roi de Naples, achète la *Dormeuse*.

A Vienne, formation du groupe des Nazarens avec qui Ingres aura des contacts.

**1810.** Fait le portrait de Marcotte d'Argenteuil (N. 60) avec qui il se lie d'une amitié affectueuse et durable, et celui de J.-D. Desdéséban (N. 61). En novembre prend fin son séjour à la Villa Médicis, mais il décide de rester à Rome, — où entre-temps sont arrivés les Nazarens, — et il s'installe 40 via Gregoriana.

**1811.** Peint plusieurs portraits (N. 63, 64, 65, 66 etc.) et, le 17 septembre, est désigné pour collaborer (N. 68 et 76) à la décoration du Quirinal, future résidence romaine de l'Empereur (Cf. Ternois, "RA" 1970). En août, il expédie à Paris son dernier "envoi de Rome", *Jupiter et Thétis* (N. 67a) qui sera épiquement critiquée.

**1812.** Prend un vaste atelier au couvent de la Trinité-des-Monts où il exécute entre autres le *Romulus vainqueur d'Acron* (N. 68). Le 11 décembre il écrit à ses parents pour leur demander

l'autorisation de se fiancer avec Laura Zoëga (N. 74 ?), fille d'un archéologue danois ami de Thorvaldsen; mais il rompt ces nouvelles fiançailles peu après.

**1813.** Le 7 août, il écrit à Madeleine Chapelle, — modiste à Guéret et cousine de Mme de Lauréal (voir N. 89) qui a mis les deux jeunes gens (âgés de trente-trois et trente-et-un ans) en relation épistolaire, — pour lui demander sa main. Le mariage est décidé. Madeleine arrive en septembre à Rome (la première rencontre a lieu via Cassia, près de la tombe de Néron) où les noces auront lieu le 4 décembre, à San Martino dei Monti. L'union sera très heureuse. C'est l'année du *Songe d'Ossian et des Fiançailles de Raphaël* (N. 77, 78).

**1814.** Le 14 mars, le père de l'artiste meurt à Montauban. Au printemps Ingres va à Naples pour faire le portrait de la reine Caroline et d'autres membres de la famille Murat (N. 78, 79). Au mois d'août, sa mère le rejoint à Rome mais son séjour est court. Cette même année, outre divers portraits dont celui de *Mme de Senones* (N. 93), il termine l'*Intérieur de la Chambre Sixtine, Raphaël et la Fornarina, Paolo et Francesca et la Grande Odalisque* (N. 81a, 73b, 80d, 83a).

**1815.** Avec la chute de l'Empire et le départ de Rome des fonctionnaires français, ses principaux clients, Ingres se trouve dans une situation financière difficile, d'autant que sa femme est malade à la suite d'une grossesse malheureuse. Pour y remédier, il dessine en deux ans une "quantité immesurable", — comme il le note lui-même [dans L.], — de portraits d'Anglais, de Français et de toutes les nations". Il en peint aussi quelques uns (N. 86, 87, 88, 91), et termine quelques compositions dont celles ayant trait à l'Aérolin (N. 84a, 85a) qui, — selon une exégèse récente [Schlenoff], — pourraient constituer en tant que manifestations de la supériorité de l'artiste, une sorte de "compensation" freudienne aux difficultés de sa situation. Pressé par le besoin, il accepte à contre-



Toile de B.-P. Debia (1832; Montauban, Musée Ingres) intitulée: Classiques et Romantiques; certains éléments sont repris de l'Apothéose d'Homère (Catalogue, N. 121 a); au centre, vers la droite, Ingres indique le temple à un jeune disciple pour l'inciter à l'étude de l'antiquité. — (A droite) Détail d'un dessin de Régni représentant la foule des admirateurs devant le Vœu de Louis XIII (Catalogue, N. 116 a) au Salon de 1824.

coeur la commande du duc d'Albe (N. 99) qu'il ne termine pas d'ailleurs pas.

**1817.** Le 14 mars, à Montauban, mort de la mère d'Ingres. Peu après, grâce à l'intervention de Ch. Thévenin, directeur de la Villa Médicis, il obtient la commande du *Jésus remettant les clefs à saint Pierre* (N. 105a). Géricault de passage à Rome serait allé, paraît-il, lui rendre visite: mais les deux peintres n'étaient pas faits pour s'entendre. Le 10 novembre les Musées Royaux lui passent commande, ainsi qu'à Bergeret et Granger, d'un dessus-de-porte pour la Salle du Trône du palais de Versailles, dont le prix est fixé à 2 000 francs. D'abord libre, le sujet fut choisi ensuite dans l'histoire des empereurs romains (15 avril 1818). Bien que le paiement ait été effectué (novembre 1819), on ignore si l'artiste livra le tableau [Dorival, "BMI" 1969].

**1818.** Achève entre autres *Philippe V décore de la Toison d'or le maréchal de Berwick* (N. 98).

**1819.** En juin, Ingres rend visite à son ami Bartolini à Florence où il décide de s'installer. Le 25 août, inauguration à Pa-

ris du Salon: Ingres y est représenté par les œuvres citées plus haut, l'*Odalisque* et le *Maréchal de Berwick* ainsi que par *Roger et Angélique* (N. 100a); à sa grande amertume, les critiques sont toujours hostiles.

**1820.** Au cours de l'été, il emménage à Florence, d'abord chez son ami Bartolini, dont il fait le portrait (N. 104 a) puis via delle Colonna n. 6550. Il prend un atelier via delle Belle Donne. Du 29 août date sa première commande officielle du nouveau régime: le *Vœu de Louis XIII* (N. 116a) pour la cathédrale de Montauban.

**1821.** Il achève, entre autres, le portrait de l'ambassadeur Gourev (N. 107) et l'*Entrée de Charles V à Paris* (N. 108a).

Les Nazarens ont entrepris la décoration de la Villa Massimi à Rome.

**1822.** Ingres achève la copie de la *Vénus d'Urbin* (N. 109).

**1823, 27 DÉCEMBRE.** Ingres est élu membre correspondant de l'Académie des Beaux-Arts de Paris et en est à la fois surpris et satisfait. Portraits de Leblanc (N. 110, 111).

**1824.** En octobre départ de Florence pour Paris. Il emporte avec lui son ami Bartolini à Florence où il décide de s'installer. Le 25 août, inauguration à Pa-



ris du Salon: Ingres y est représenté par les œuvres citées plus haut, l'*Odalisque* et le *Maréchal de Berwick* ainsi que par *Roger et Angélique* (N. 100a); à sa grande amertume, les critiques sont toujours hostiles.

**1827.** Un logement lui est donné à l'Institut ("quelle vie je mène ici!", écrit-il à Gilibert le 19 février: "délicieuse, il est vrai, puisque c'est celle de l'étude"). Au Salon, il expose diverses œuvres dont l'*Apothéose d'Homère* qui, répétant l'opposition de 1823, affronte la *Mort de Sardanapale* de Delacroix (Paris, Louvre): l'affrontement deviendra traditionnel.

**1828.** Signe et date la *Petite baigneuse* (N. 122a).

**1829.** Achève le *Charles X* (N. 123). Le 30 décembre (avec seize voix sur dix-sept) il est nommé professeur à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris en remplacement de J.-B. Regnault.

**1830.** Pendant les émeutes de juillet, le 31, il participe avec Delacroix, Delaroche, Devéria et Etex à la protection des collections du Louvre: la tradition veut qu'Ingres ait veillé sur les peintures de l'école italienne et Delacroix sur celles de l'école flamande.

**1832.** Signe le portrait de *Berlin l'aîné* (N. 124). Obtient en décembre la vice-présidence de l'Ecole des Beaux-Arts pour l'année suivante.

**1833.** Participe au Salon (ouvert en mars) avec le portrait de *Berlin* et celui, déjà ancien, de *Mme Devauvray* (N. 45a); le 1<sup>er</sup> mai, reçoit la croix d'officier de la Légion d'Honneur. Durant l'été voyage en Bretagne et séjour au Croisic. Élu président de l'Ecole des Beaux-Arts pour 1834, en décembre.

**1834.** Présente le *Saint Symphorien* au Salon. L'accueil est froid et incite l'artiste à poser sa candidature à la succession de H. Vernet comme directeur de l'Académie de France à Rome. Le 5 juillet, il est nommé. Part pour l'Italie au début de décembre avec sa femme et son élève G. Lefrançois; visite Milan le 8, puis Bergame, Brescia, Vérone, Padoue, Venise (où il rencontre L. Robert) et Florence avant de se rendre à Rome. Il se tient désormais à l'écart des Salons.



Peinture de J. Alaux ("Rome 1818"; Montauban, Musée Ingres) représentant Ingres, tenant son violon, avec sa première femme, dans l'atelier de la via Gregoriana où ils s'installèrent après le séjour à la Villa Médicis. — (Ci-dessous) L'instrument de l'artiste (ibid.).

**1835.** Arrivée à Rome le 4 janvier. Accueil chaleureux à la Villa Médicis où parmi les pensionnaires, il retrouve ses anciens élèves: H. Flandrin, E. Roger, P. Jourdy et le sculpteur P.-Ch. Simart; Amaury-Duval, Sigalon, Mottez, Lehmann, etc. ne tarderont pas à suivre le maître à Rome. Entre mai et juin, séjour à Sienne et à Orvieto avec son élève Lefrançois. Il se consacre surtout à l'organisation de la Villa Médicis, à sa restauration, à son administration: il crée une bibliothèque et un cours d'archéologie doté d'une collection de moulages de l'antique. Absorbé par sa charge, il peint peu pendant ce séjour romain.

**1836.** A la fin de l'année, le ministre de l'Intérieur, Thiers, arrive à Rome. Il propose à Ingres l'exécution des peintures murales de la Madeleine, à Paris: mais comme ce travail avait été déjà proposé à Delaroche, et que le peintre ressentait encore l'accueil hostile fait au *Saint Symphorien*, il refuse.

**1837.** L'épidémie de choléra qui sévit à Rome depuis 1835, s'intensifie; Sigalon en meurt et les hôtes de la Villa Médicis y sont cantonnés. La sévérité de leur directeur réconforte grandement les pensionnaires. Viollet-le-Duc et sa femme, de passage à Rome, rendent visite à Ingres.

**1838.** Chassériau rejoint son maître à Rome.

**1839.** En mai, voyage à Spolète, Spello et Ravenne. Ingres demeure très impressionné par les vestiges byzantins et paléochrétiens; il fait aussi un pèlerinage raphaëliste à Urbin. Le peintre Hébert, cousin de Stendhal, l'architecte Lefuel, le médaillleur Galle et le musicien Gounod arrivent à la Villa. A Rome séjournent aussi Sainte-Beuve et Liszt avec Marie d'Agoult. Ingres les rencontre et se lie plus spécialement avec Liszt et Madame d'Agoult. Il date l'*Odalisque à l'esclave* (N. 129b).

**1840.** Il termine ainsi que d'autres œuvres, *Antiochus et Stratonice* (N. 131a).

**1841.** Fin de son directorat; V. Schnetz est le nouveau directeur de la Villa Médicis. Ingres quitte Rome le 6 avril. Sa femme seule l'accompagne, Lefrançois s'étant noyé l'année précédente à Venise. Il s'arrête du 8 au 17 à Florence où il revoit Bartolini. Il visite Pise (le 28) et s'embarque à Livourne pour Marseille. Paris lui réserve un accueil triomphal: le marquis de Pastoret organise en son honneur un repas de quatre cent vingt-six convives, suivi d'un concert dirigé par Berlioz. Le roi Louis-Philippe l'invite à Versailles et le reçoit chez lui à Neuilly. Les commandes de portraits se multiplient.

**1842.** En mai il termine le portrait du prince héritier Ferdinand-Philippe, duc d'Orléans (N. 134a). Le 25 juin il signe la pétition pour le retour des cendres de David, mort en exil à Bruxelles (1825). La mort tragique du duc d'Orléans, le 13 juillet, lui vaut la commande de cartons pour les vitraux de la chapelle érigée à Paris [boulevard Pershing] à la mémoire du prince (N. 135).

**1843.** AOÛT. Ingres s'installe avec sa femme au château de Dampierre pour réaliser la décoration commandée quatre ans avant par le duc de Luynes (N. 144a, 145).

**1844.** Le conseil municipal de Montauban donne le nom d'Ingres (13 mai) à une des rues de la ville. Il exécute les cartons des vitraux pour la chapelle des Orléans à Dreux (N. 136). Portraits des époux Cavé (N. 137, 138).

**1845.** Le 24 août reçoit les insignes de commandeur de la Légion d'Honneur. Il date le portrait de la comtesse d'Haussonville (N. 139a).

**1845-1847.** Ingres chargé de la décoration peinte de l'église Saint-Vincent-de-Paul à Paris, nouvellement construite par Lepère et Hittorf, refuse de se soumettre aux exigences du programme et renonce à la commande, confiée ensuite à H. Flandrin et F. Picot [Ewals, "BMI" 1980; Horrist, "Ibid."].

**1846.** Pour la première fois depuis 1834, il accepte de participer à une exposition publique à la Galerie des Beaux-Arts, 22 boulevard Bonne-Nouvelle. Il signe le portrait de Mme Reiset (N. 143).

**1848.** Date le portrait de la baronne de Rothschild (N. 147). En juin, il refuse de poser sa candidature à l'Assemblée constituante. A la fin d'octobre, devient avec Delacroix membre de la commission des Beaux-Arts; il lutte pour l'admission de tout artiste au Salon et pour la suppression du jury. Le 2 avril Ingres est nommé membre du Conseil Supérieur de Perfectionnement des Manufactures Nationales/Vaise, "BSHAF" (N. 147).

**1849.** Nommé pour l'année à la vice-présidence de l'Ecole des Beaux-Arts. Démission le 17 mai de la Commission des Beaux-Arts. Gravement malade depuis le mois de mars, Mme Ingres meurt le 27 juillet; les Marcotte recueillent Ingres très éprouvé (septembre). Peu après, il va habiter 27 rue Jacob, ne supportant plus son appartement de l'Institut. Affligé par son deuil, malade des yeux, impressionné peut-être aussi par la révolution, il suspend les travaux de Dampierre et ralentit beaucoup son activité.

**1850.** Nomination à la présidence de l'Ecole des Beaux-Arts. Le 7 mars, il renonce définitivement à la décoration de Dampierre. Fin juin, il part en voyage en Normandie et à Jersey qu'il quitte aussitôt pour Avranches, Bayeux et Caen. Rentre à Paris le 18 juillet.

**1851.** Travaille aux deux portraits de Mme Moitessier et à celui de Mme Gonse (N. 148 et 156, 150). Le 15 juin, il assiste avec Gatteaux à l'inauguration de la statue de Poussin aux Antidelys. En automne, il envoie à Montauban cinquante-quatre tableaux prélevés dans sa collection ou parmi ses œuvres personnelles, et des céramiques anciennes: ce sera le premier noyau de l'actuel Musée Ingres. Magimel commence la publication de l'œuvre du maître gravé par Réveil. Le 25 octobre, Ingres remet sa démission à

l'Ecole des Beaux-Arts; il reçoit le titre de recteur avec une indemnité annuelle de 1.000 francs. Il termine *Jupiter et Antiope* (N. 149) et le portrait de Mme Moitessier debout (N. 148).

**1852.** Le 15 avril, à soixante-entreprise ans, il se remarie avec une parente de Marcotte, Delphine Ramel, de vingt ans sa cadette. Il achève le portrait de Mme Gonse (N. 150).

**1853, 2 MARS.** Reçoit la commande de l'*Apothéose de Napoléon I<sup>e</sup>* pour un salon de l'Hôtel de Ville de Paris (N. 152a). En août, il achète une maison à Meung-sur-Loire. Il signe le portrait de la princesse de Broglie (N. 151).

**1854.** Au début de février, Napoléon III vient voir l'*Apothéose* achevée dans l'atelier du maître. Le 15 mai, inauguration de la salle Ingres à l'Hôtel de Ville de Montauban; c'est là que sont réunies les œuvres

données en 1851: A. Cambon, l'ancien élève d'Ingres, a organisé la présentation. Ingres termine la *Jeanne d'Arc* (N. 153a).

**1855.** Quoique toujours absent au Salon, Ingres accepte qu'on organise une grande rétrospective personnelle à l'Exposition Universelle; il choisit lui-même les quarante-trois peintures qui seront exposées avec les cartons de vitraux. Un jeune administrateur insiste auprès de Valpinçon pour qu'il prête à l'exposition la *Baigneuse* de 1808: il s'agit de Degas qui va rendre visite au maître. En septembre séjour à Cannes chez E. Ramel, son beau-frère. Grâce à l'intervention du prince Napoléon (voir N. 154), il reçoit des mains de l'empereur (15 novembre) la croix de Grand Officier de la Légion d'Honneur.

**1856.** Delacroix est admis à l'Académie des Beaux-Arts; Ingres est indigné: "Aujourd'hui je veux rompre avec mon siège."

donnée, tant je le trouve ignorant, stupide et brutal" [dans L.J. Tandis qu'on répare son appartement, il s'installe en avril à Meung-sur-Loire où il termine différents travaux dont le portrait de Mme Moitessier assise, la *Source*, et la *Naissance de la dernière Muse* (N. 155a, 156a, 158).

**1857.** Signe le *Molière* (N. 159a).

**1858.** Il envoie à Florence, aux Uffizi, l'*Autoportrait* à 78 ans (N. 161a).

**1859.** Il peint un nouvel *Autoportrait* (N. 161b) et le portrait de sa femme (N. 162a).

**1861.** Au début de l'année, des amis du peintre organisent une exposition de quatre-vingt-douze de ses dessins au Salon des Arts Unis, 26 rue de Provence, à Paris. Léopold de Belgique lui achète *Homère et son guide* (N. 165a).

**1862.** En avril, exposition à Montauban de peintures et de dessins d'Ingres. Le 25 mai il est nommé sénateur. Le 1<sup>er</sup> juin, deux cent quinze artistes français lui offrent une médaille d'or. Le 8 septembre, lettre au président de l'Académie des Beaux-Arts en protestation contre la dispersion prévue de la collection Campana; en novembre, il écrit à l'Empereur pour renouveler sa protestation. Signe le *Jésus au milieu des docteurs* (N. 166a).

**1863.** Achève le *Bain turc* (N. 168). Le 14 juillet, A. Cambon lui remet une couronne d'or offerte par les habitants de Montauban.

**1865, 3 JUILLET.** Nommé membre de l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers, il envoie au musée d'Anvers son *Autoportrait* (N. 161c).

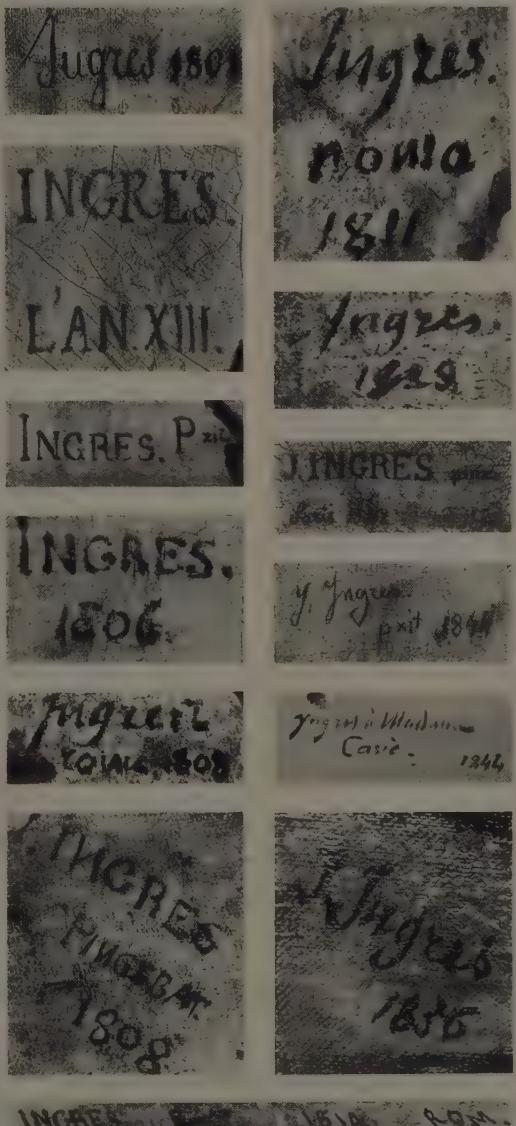
**1866.** Par son testament du 28 janvier, il lègue à sa ville natale plusieurs de ses tableaux, quatre mille dessins et des collections; legs aussi à A. Cambon, aux deux Balze, à Perrin et au graveur Calamatta; le reste va à sa femme.

**1867.** Le 8 janvier dessine un *Christ au tombeau* d'après Giotto. Le même jour, après une soirée musicale chez lui, 11 quai Voltaire, commence la brève maladie (pneumonie) dont il meurt le 14 à une heure du matin, muni des sacrements de l'église. Inhumation au Père-Lachaise le 17 janvier; son buste, sculpté en 1868 par Bonnassieux, est placé sur sa tombe. Le 8 février, la ville de Montauban décide la création du Musée Ingres. L'Ecole des Beaux-Arts de Paris organise une exposition de cinq cent quatre-vingt-quatre peintures, esquisses et dessins.

**1869.** Inauguration du Musée Ingres à Montauban.

**1911.** Lapauze organise une grande exposition d'œuvres d'Ingres à la Galerie Georges Petit à Paris; les recettes sont destinées aux travaux de restauration du Musée de Montauban.

**1967-68.** A l'occasion du centenaire de sa mort, quatre expositions importantes lui sont dédiées: au Fogg Art Museum de Cambridge (Massachusetts) au Petit Palais, à Paris, au musée de Montauban, et à la Villa Médicis, à Rome.



Signatures et autres inscriptions apposées par Ingres sur ses œuvres (elles correspondent, dans ce Catalogue, - de haut en bas, à gauche, - aux N. 10, 22, 37, 38, 50, 61 a, 83 a et, - à droite, - aux N. 65, 122 a, 133 a, 136 G, 137, 155 a).

# Catalogue des œuvres

## Liste chronologique et iconographique de toutes les peintures d'Ingres ou qui lui sont attribuées

L'explication des signes conventionnels placés en tête de chaque notice est donnée p. 131.

Pour les notices du Catalogue suivies d'un (C) voir p. 120 (Complément).

86

L'absence presque totale d'œuvres de la première jeunesse rend difficile à apprécier la portée de l'enseignement artistique que qu'Ingres reçut de son père, puis de Joseph Roques (1756-1847), jusqu'à sa dix-huitième année; il se montra, certes, très reconnaissant vis à vis de l'un comme de l'autre, mais cette gratitude était peut-être une façon de minimiser l'importance des leçons de David (1748-1825) dont on ne peut, en tout cas, nier l'influence dans les plus anciennes œuvres documentées. D'un autre côté, il est clair que, vers 1805, Ingres, avec son *Aphrodite blessee* (N. 35), se montre chaud partisan de tendances néo-classiques différentes de celles de son maître parisien: le sculpteur et dessinateur anglais John Flaxman (1755-1826), collaborateur du céramiste Wedgwood, et le peintre allemand Johann Heinrich Tischbein (1751-1829), de qui le jeune artiste admire [Mongan "JWC" 1947] le "sens" de l'Histoire, plus profond et plus refléchi que celui, ardent mais superficiel, de David, sont ses pôles d'attraction. C'est en particulier aux gravures au trait de Thomas Piroli, d'après Flaxman, qu'Ingres a sans doute emprunté ce dessin fluide qui fait de lui le défenseur de l'idéal classique. C'est Flaxman qui stimule chez Ingres ce goût de pureté, de concision de la forme qui lui servira à exprimer le caractère héroïque de l'époque révolutionnaire, et bientôt impériale, qui avait baigné l'atmosphère de l'atelier de David. Les résultats ne le montrent cependant ni proche de ce dernier, ni sur les pas de Flaxman: on trouve, dans le *Napoléon I<sup>e</sup> sur le trône impérial* (N. 37), — preuve de la culture figurative qui s'est développée en lui vers 1805, — moins une inclination pour l'esthétique gothique, alors en voie d'être redécouverte, qu'un intérêt évident pour le hiératisme byzantin, — intérêt que nul autre que lui à Paris ne devait partager à ce moment-là.

Sa rencontre avec l'œuvre de Flaxman le prédisposait en outre à apprécier les rythmes linéaires des maniéristes toscans et romains du XVI<sup>e</sup> siècle. Il dut certainement les étudier en Italie, tandis que prenait corps sa prédilection pour Raphaël, — plus connue et explicitement

déclarée, ses copies en font foi, — ainsi que, il ne faut pas l'oublier, pour Michel-Ange et Masaccio, si bref qu'ait été son contact avec ce dernier lors de sa halte à Florence sur le chemin de Fome (1806). C'est Masaccio, justement, et les leçons qu'en avaient tirées eux-mêmes Raphaël et Michel-Ange (et qui n'échappèrent certainement pas à l'œil aigu du jeune artiste) qui expliquent certains aboutissements particulièrement étonnans auxquels parvint Ingres: anticipation manifeste d'archaïsme, par exemple, comme le *Virgile* (dans la version de Bruxelles [N. 70b] en particulier), et qui connut ultérieurement une belle fortune, de Puvis de Chavannes au Picasso de l'époque néo-classique.

Ce qui ne diminue pas pour autant l'importance primordiale de Raphaël dans le système d'Ingres; c'est à lui que le pensionnaire de la Villa Médicis prend la coordination des éléments de composition, fondée sur le triangle, caractéristique du peintre d'Urbino. Mais l'extrême minutie de son ordonnance des détails paraît venir des maniéristes, et de Bronzino plus que de Raphaël; c'est de Bronzino en particulier qu'Ingres tient son goût à traiter les nus féminins comme des "objets" d'une perfection absolue.

Son retour à Paris (1824) le place devant un fait nouveau: la peinture romantique; malgré lui, si l'on veut, et malgré l'anachronisme, à la fois réel et artificiel (parce que créé et soigneusement entretenu par la critique), qui l'oppose à Delacroix. Et ce n'est pas un pur hasard si les plus âpres reproches adressés au *Saint Symphorien* (N. 128a), en dépit de son élégance marquée par Raphaël (ou, plus exactement, par Jules Romain, autre pôle d'attraction pour Ingres), lui vinrent du groupe néo-classique, tandis qu'il recueillait quelques suffrages romantiques.

La "fuite" en Italie qui s'en suivit (second séjour à Rome 1835-41) comporte de nouvelles expériences, — évolution probable de ses prises de contact (dès 1820, probablement) avec les Nazareens, — réalisées grâce à l'étude des antiquités chrétiennes et byzantines révélées par ses voyages à Sienne, Orvieto, Spolète, Ravenne. Plus

encore que certains parts décoratifs adoptés pour les cartons des vitraux de Paris et de Dreux (N. 135, 136), ce sont les rythmes et la stylisation qui s'en dégagent, ainsi que de l'*Apothéose de Napoléon I<sup>e</sup>* (1835; N. 152a), qui montrent comment se concrétisèrent ces tentatives. Rappelons à ce propos un mot d'Ingres. Un administrateur en extase devant les chevaux de l'*Apothéose* lui ayant demandé quels modèles l'avaient inspiré, il répondit: "Phidias et les chevaux d'*omnibus*" [Boyer d'Agen].

Telles sont les frontières, à la fois proches et lointaines l'une de l'autre, qui délimitent le monde d'Ingres: univers classique, certes, mais d'un classicisme "vécu", d'abord par la fréquentation assidue des poètes lyriques, d'Homère et de Virgile (si bien que, si le classicisme de David est sculptural et tend fermement à la grandeur épique, celui d'Ingres est cébral et a des accents élegiaques; outre Raphaël, il admire Poussin, puis par l'étude attentive "d'après l'antique", enfin par la méditation, — une méditation pathétique, quasi religieuse. C'est la réalité profonde de ce sentiment qui donne à ses portraits cette humanité élégante mais authentique, à ses paysages cette vérité méditée mais palpitable, cette émotion sincère en somme devant la nature, même quand elle se résout dans la pureté de l'arabesque: la flamme, la sensualité (que l'on pense au *Bain turc* [N. 168a]) sont dépassées, et seule restent des images rigoureusement lucides.

La méthode adoptée pour l'établissement de ce catalogue des œuvres d'Ingres est analogique, et groupe donc dans une même notice des œuvres diverses liées par une communauté de sujet et d'élaboration. A la suite d'une œuvre déterminée se trouvent par conséquent énumérées les études peintes préliminaires, ou "premières pensées", ainsi que les répliques éventuelles, même lorsqu'elles sont très postérieures, et les variantes (ces différentes œuvres sont appelées, sous un même numéro, par des lettres minuscules; les majuscules sont réservées aux œuvres faisant partie d'une même série). Dans le cas précis d'In-

gres, dont les thèmes, en nombre relativement restreint, sont parfois repris et développés à un demi-siècle de distance, cette méthode ne permet pas de suivre une chronologie rigoureuse. Mais comme un même tableau fut quelquefois modifié au cours des années au point d'être profondément transformé et que le problème de sa datation reste en fait posé, l'ordre adopté ici ne complique guère une succession de faits bien loin d'être précise; cet ordre trouve par ailleurs sa justification car il fait apparaître un aspect caractéristique de l'artiste: Ingres, aux prises avec un problème de composition, se laisse absorber non par la nouveauté de la création mais par sa volonté de définir et de satisfaire ses propres exigences, en rationalisant et en épurant la forme.

Ce catalogue tient naturellement compte de ceux, — remarquables, — qui furent établis par Delaborde (1870), Lapaute (1911) et surtout G. Wildenstein (1954) [on trouvera, en tête de chaque notice et quand il y a lieu, le numéro de référence au catalogue Wildenstein]; leurs conclusions demeurent, en très grande partie, valides, d'autant que la tâche ardue de l'établissement d'un corpus avait été déjà commencée par Ingres lui-même dans ses cahiers IX et X (voir la *Bibliographie*). Le présent catalogue se proposant de rendre compte de la production picturale d'Ingres, l'accent a été mis sur les informations relatives aux peintures à l'huile, qui tendent naturellement à être aussi complètes que faire se peut dans les limites de ce volume; en ce qui concerne les aquarelles, qui occupent une place importante, mais non déterminante dans l'œuvre [Wildenstein, par exemple, s'est abstenu d'en parler], il a fallu se limiter à l'examen de celles qui ont joué un rôle important dans l'élaboration de certaines compositions (en tant que "témoins" d'une étape essentielle: soit comme "mailloir" intermédiaire, soit comme variante indépendante), ainsi que de celles qui constituent en elles-mêmes le seul document qui nous soit parvenu de sujets envisagés par Ingres et non réalisés à l'huile. Il a enfin été rendu compte d'œuvres dont l'authenticité n'est pas unanimement admise, mais qui sont données à Ingres, spécialement lorsqu'elles font partie de collections publiques, ou quand l'attribution a été récemment faite ou reprise. En revanche, ne sont pas mentionnées les très nombreuses peintures dont l'authenticité était autrefois admise mais semble devoir être aujourd'hui définitivement rejetée.

L'activité graphique d'Ingres ne pouvant être traitée ici en tant que moyen d'expression autonome, voici quelques renseignements sur la méthode qu'il suivait pour peindre, — méthode où le dessin joue un rôle important. Méthode aussi qui, pour Ingres, commence nécessairement par le choix du thème: choix motivé le plus souvent par la lecture des auteurs classiques, et marqué par l'intention d'exalter la valeur de l'art au dessus de toute autre. Ainsi s'expliquent, par exemple, ses références à l'A-

dessin étaient donc recommandées, semble-t-il, au pinceau. Enfin intervenait la peinture des vêtements et autres accessoires, ultime phase du travail. Le dosage des huiles, vernis, etc. était en général très judicieux dans l'emploi des couleurs puisque, dans la plupart des cas, les œuvres d'Ingres nous sont parvenues en bon état de conservation.

**1** ■ ○ 20×15,3 ■ ○  
**ORPHÉE.** Montauban, collection particulière.

Assis sur un rocher, de profil à droite, tenant une lyre et appuyant sa tête laurée sur sa main gauche. Au verso du châssis: "Ingres" et "Montet-Gilbert". Peinture sur papier collé sur toile. Œuvre exposée à Montauban en 1862 (n. 552) avec la mention: Cette composition n'a jamais été exécutée", en 1877 (n. 65) et en 1955 (*Ingres et ses maîtres*, de Roques à David, n. 75); et publiée par M.-J. Ternois ("RDA" 1959). Ce petit tableau n'a jamais quitté la famille de Gilbert, ami intime d'Ingres; il a été exposé sous son nom de son vivant par ses amis; l'allongement maniériste, fréquent dans les dessins d'Ingres exécutés à Toulouse ou à Paris entre 1791 et 1806 est encore visible dans le portrait de Miles Harvey (voir le N. 28) de 1804. Ingres donna beaucoup de ses œuvres à son ami. C'est probablement la plus ancienne peinture d'Ingres connue. Non cité dans G. Wildenstein. (C)

**2** ■ ○ 1800 ■ ○  
**CINCINNATUS REÇOIT LES DÉPUTÉS DU SÉNAT QUI LUI APPORTENT LE DÉCRET LE NOMMANT AU CONSULAT COMME IL ÉTAIT EN TRAIN DE LABOURER SON CHAMP.**

[W. 1]. Œuvre exécutée pour le concours préliminaire du prix de Rome de 1804 selon les documents conservés aux archives de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris (voir N. 4). Disparu.

**3** ■ ○ 99×80 \*1800 ■ ○  
**TORSE D'HOMME.** Montauban, Musée Ingres.

[W. 5]. Cambon (Catalogue, 1864) l'a justement rapproché en raison de ses affinités iconographiques (avec la figure de Scipion) de la peinture détruite N. 4. Mais il peut avoir aussi une origine indépendante, comme étude académique. Au contraire, Lapauze — réfuté par Momméja dès 1904, — identifie à tort ce nu avec celui primé en 1801 (voir le N. 6). Entré au musée avant 1851, peut-être par achat [Cambon].



**4** ■ ○ 109,7×155 1800 ■ ○  
**ANTIOCHUS, INSTRUCT QUE SCIPION ÉTAIT MALADE À HELLÉ, LUI ENVOIE SON FILS FAIT PRISONNIER POUR GUÉRIR PAR LA JOIE LE MALAISE DU CORPS. EN EFFET, APRÈS**



5



Portrait de jeune homme, école française du début du XIX<sup>e</sup> siècle. (Montauban, Musée Ingres). Voir à ce sujet le N. 12.

**AVOIR TENU LONGTEMPS SON FILS EMBRASSE ET SATISFAIT SA TENDREZZE: "ALLEZ", DIT-IL AUX DÉPUTÉS D'ANTIOCHUS, "PORTER MES ACTIONS DE GRACE AU ROI".**

[W. 2]. Détruit en 1871 par un incendie chez le collectionneur Gateaux. Connue par la gravure.

de Normand et par la photographie ("RGM", Bibliothèque Nationale, Paris). Portrait d'Ingres: "J.A.D. Ingres pxiit 1800. Mon premier tableau 2<sup>e</sup> grand prix de Rome", se référant au deuxième prix obtenu par cette peinture au concours pour le prix de Rome du 4 octobre 1800. (C)

**5** ■ ○ 45×36,8 1800 ■ ○  
**PIERRE-FRANÇOIS BERNIER.** Rochester, Memorial Art Gallery.

[W. 3]. Bernier, qui devint astronome, avait été le condisciple d'Ingres chez David. L'œuvre, mentionnée par le peintre dans ses *Cahiers IX* et X, appartint successivement au marchand Haro, au critique Lapauze et à des collectionneurs américains. N'étant pas documentée certaine, il serait difficile d'attribuer à Ingres d'autant que son état de conservation est médiocre.

**6** ■ ○ 102×80 1800 ■ ○  
**TORSE D'HOMME.** Paris, Ecole des Beaux-Arts.

[W. 4]. Peint en décembre 1800 à l'Ecole des Beaux-Arts; valut à Ingres (2 février 1801) le "premier prix dit du torse". Lapauze identifie à tort cette œuvre avec celle, de même sujet, conservée à Montauban (N. 3), beaucoup moins réussie d'ailleurs tant dans sa mise en page que dans son modélisé.

**7** ■ ○ 1801 ■ ○  
**LES ADIEUX D'HECTOR ET D'ANDROMACHE: HECTOR SUPPLIE JUPITER ET LES AUTRES DIEUX DE PROTÉGER SON FILS.**

[W. 6]. Peint pour le concours préliminaire du prix de Rome (1801). On peut en rapprocher un dessin d'empreinte davidienne (353×510 mm.; "Par Ingres fils"; v. 1800) conservé à l'Ecole des Beaux-Arts à Paris. Disparu.



11 a



11 b

**8** ■ ○ 79×56 \*1801 ■ ○  
**ACADEMIE D'HOMME.** Montauban, Musée Ingres.

[W. 10]. D'après Bouisset [1926], cette académie et la suivante (N. 9) auraient été achetées en 1875 pour le musée (100 francs chacune), l'une au peintre L. Combès (le second des deux prétendus homonymes, père et fils), l'autre chez ses héritiers. Peut avoir été utilisée pour le Patrocle du N. 11a [Ternois, Catalogue, 1965].

**9** ■ ○ 78×56 \*1801 ■ ○  
**ACADEMIE D'HOMME.** Montauban, Musée Ingres.

[W. 11]. Très proche du N. 8 (à voir pour la provenance).

**10** ■ ○ 97,5×80,5 1801 ■ ○  
**TORSE D'HOMME.** Varsovie, Muzeum Narodowe.

[W. 9]. "Ingres 1801". Présenté au "prix du torse" de 1802 où il obtint le premier prix ex-aequo avec la composition de Thomassin, élève à Vincent. Par la suite, Ingres donnera la même attitude au personnage de Longin dans l'*Apothéose d'Homère* (N. 12a). C'est ce tableau, et non le N. 3 qui, sur la demande d'Ingres, fut prêté à l'école de dessin de Montauban où enseignait son père. Il ne fut pas restitué et passa dans la collection Leclerc de Montauban, puis chez Lachnicki à Varsovie, qui le léguera en 1908 au musée Narodowe.

**11** ■ ○ 110×155 1801 ■ ○  
**LES AMBASSADEURS D'AGAMEMNON ET DES PRINCIPAUX**



9

**DE L'ARMÉE DES GRECS, PRÉCÉDÉS DES HÉRAUTS, ARRIVENT DANS LA TENTE D'ACHILLE POUR LE PRIER DE COMBATTRE.** Paris, Ecole des Beaux-Arts.

a. [W. 7]. Signé et daté: "Ingres, 1801". Commencé le 30 mars 1801 en vue du concours pour le prix de Rome où il obtint le premier grand prix (29 septembre). Le thème est tiré de l'*Iliade* (IX); le jeune Ingres l'interprète assez librement avec de nombreuses références à l'art antique très appréciées du jury: Achille dérive de l'*Apollon lyircine* ("Ludovisi") ou "de Naples" (la cithare se retrouve sur un vase grec publié par d'Hançarville [*Antiquités ... de M. Hamilton, 1766-67*]); Patrocle dérive probablement d'un *Ganymède* du Vatican (gravé dans *Viscconti* [*Museo Pio Clementino, III*])); Ulysse, du pseudo *Phocion*, aussi au Vatican (la statue était alors à Paris avec le reste du butin de la campagne d'Italie); Ajax, peut-être d'un "*Ménélas portant le corps de Patrocle*"; le mobilier témoigne dans les détails de la fidélité archéologique d'Ingres en dépit de quelques anachronismes dans l'ensemble. Tandis que les figures de droite restent des statues de marbre (le drapé d'Ulysse a cependant été étudié d'après un vrai tissu), le groupe opposé est au contraire rendu avec une sobriété efficace. Vers 1825, Ingres reprit le tableau pour y faire quelques retouches (*Amour-Daval, 1878*).

b. [W. 8]. Esquisse du précédent (toile, 25×32; avec l'inscription: "Ingres 1801"; assez douteuse; Stockholm, Nationalmuseum).

**12** ■ ○ 1802 ■ ○  
**PORTRAIT.**

[W. 44]. Ingres note dans le *cahier IX* la copie d'un portrait fait pour David; on ignore si l'original était de David ou d'un autre peintre. Disparu.

"Citons à ce sujet un beau *Portrait de jeune homme*" (toile, 61×50; Montauban, Musée



3

6

8

9

10



14

pause avec le N. 14 qui lui est certainement postérieur.

**14** ■ ○ 29×23,5  
1804 ■ ○

**LA COMTESSE DE LA RUE.** Zurich, Collection Bührle.

[W. 13]. "Ingres, An XII". L'historique de cette sorte de grande miniature est inconnue (voir N. 13) mais l'œuvre présente l'animation formelle désormais typique des portraits d'Ingres.

**15** ■ ○ 55×47  
1804 ■ ○

**PORTRAIT DU PÈRE DE L'ARTISTE (JOSEPH INGRES).** Montauban, Musée Ingres.

[W. 16]. Exécuté pendant une visite de Joseph Ingres à son fils qui habitait alors Paris (voir la Chronologie, 1804); reproduit en miniature (disparue) par Joseph Ingres lui-même. Réveil en fit une gravure (1851) mais le personnage y est représenté assis, les genoux visibles; on peut donc penser que la gravure reproduit le portrait dans son format primitif, diminué de hauteur par la suite; mais Ternois ("ICPF, 11") pense très vraisemblablement que cette gravure dérive plutôt d'une variante dessinée plus tard par Ingres comme dans le cas du N. 70b. L'œuvre, léguée (1867) par l'auteur à sa ville natale, porte encore l'empreinte du XVII<sup>e</sup> siècle.

**16** ■ ○ 227×147  
1804 ■ ○

**NAPOLÉON BONAPARTE, PREMIER CONSUL.** Liège, Musée des Beaux-Arts.

[W. 14]. "Ingres, an XII". Donné à la ville de Liège par Napoléon en souvenir de la signature du décret (2.8.1803) par lequel il accordait 300.000 francs pour la reconstruction du faubourg d'Américourt bombardé par les Autrichiens en 1794. Revêtu du costume de velours porté en cette occasion, le premier consul a une main posée sur le décret cité ("Faubourg d'Américourt rebâti"); le rideau entrouvert laisse voir, au fond, l'ancienne cathédrale Saint-Lambert et la citadelle Sainte-Walburge. On sait que Bonaparte n'accorda à Ingres qu'une seule séance de pose très brève. L'artiste reçut 3.000 francs pour ce portrait.

**17** ■ ○ 41×33  
1804 ■ ○

**PORTRAIT D'HOMME.** Montauban, Musée Ingres.

[W. 19]. "Moi, Ingres pinxit 1804". Wildenstein pense qu'il peut s'agir de "l'ami de Mesplet" ou du "jeune sculpteur" dont Ingres note (*cahiers IX et X*) avoir fait les portraits et dont on ne sait rien d'autre [W., 1954, n. 40 et 41]. L'œuvre a d'abord appartenu au peintre Ricard puis à H. Adam [W.].

**18** ■ ○ 77×61  
1804-50? ■ ○

**PORTRAIT DE L'ARTISTE À L'ÂGE DE VINGT-QUATRE ANS.** Chantilly, Musée Condé.

a. [W. 17]. "Eff. J. A. Ingres Por Fit Pa[r]is 1804". On assimile en général ce portrait au tableau exposé au Salon de 1806 et qui diffère de ce qu'il est aujourd'hui, — comme en attestent une photographie de Marville et une copie exécutée par Julie Forestier; en effet, il

a été modifié longtemps après, avant 1851, date où Réveil le grava dans sa forme définitive. Si telle est bien l'origine, on peut noter, par comparaison avec la version originale, la disparition du bras gauche, levé pour effacer le portrait de Gilbert (N. 19) ébauché à la craie sur la toile; la couleur du manteau de l'artiste a été modifiée aussi. En somme Ingres a synthétisé la composition pour en éliminer toutes les lignes de dispersion et réaliser un accord chromatique très homogène. Le prince Napoléon échangea en 1860 le *Bain turc* (voir N. 168a) contre cette œuvre qui passa ensuite à Fr. Reiset, puis en 1879 entra dans la collection du duc d'Aumale. Il en existe une copie (ovale) d'A. Cambon (Montauban, Musée Ingres).

b. [W. 18]. Réplique du premier état (toile, 86,4×69,8; "Ingres 1 [?] o [?]"); resta dans l'atelier d'Ingres qui la retoucha à la fin de sa vie. L'exécution initiale serait d'un de ses élèves [Delaborde (1870) et Sterling (1966)]. A identifier sans doute avec l'*Ingres à vingt-deux ans* [sic] exposé en 1885 à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris [W.] et, après divers passages, légué par Mme Rogers au Metropolitan Museum (New York).

**19** ■ ○ 99×81  
1804-05 ■ ○

**JEAN-FRANÇOIS GILIBERT.** Montauban, Musée Ingres.

[W. 15]. Le modèle (1783-1850) concitoyen d'Ingres et son ami fidèle, était avocat et peintre amateur. L'œuvre, — qu'en 1862 encore Ingres (lettre à Cambon) estimait être un de ses meilleurs portraits, — resta dans la famille de Gilibert, et une de ses petites-filles le léguera (1937) au musée de Montauban. La facture, à larges touches transparentes, assez habituelle au groupe de David, donne à la toile une animation picturale exceptionnelle chez le maître; la composition révèle l'influence des maniéristes florentins du XVI<sup>e</sup> siècle [Alazard].



18 a [Pl. I]



18 b



Photographie de Marville reproduisant le N. 18 a dans un premier état.

**20** ■ ○ 55×46  
1805 ■ ○

**PORTRAIT DE BELVÈZE-FOULON.** Montauban, Musée Ingres.

[W. 20]. "Ingres 1805" (sur le dossier de la chaise, à gauche). Les Belvèze étaient une des familles les plus en vue de Montauban, mais aucun de ses membres ne semble avoir été spécialement lié avec Ingres. En 1844 le musée acheta (500 francs) le portrait aux Belvèze eux-mêmes.

**21** ■ ○ 64,8×54,5  
1805 ■ ○

**FRÉDÉRIC DESMARAIIS.** Toulouse, Musée des Augustins.

[W. 21]. "Ingres, 1805" (à gau-

che). Intitulé "le père Desmarais" par l'auteur lui-même; Lapauze identifia le modèle avec un graveur de ce nom, identification acceptée par Wildenstein. Ternois ("C" 1967) préfère à juste titre y reconnaître le peintre Desmarais, premier maître à Paris de Bartolini, l'ami d'Ingres (voir le N. 39). Parut à la vente Danlos (Paris, 1867); après divers changements de propriétaires fut confisqué pendant l'occupation allemande et destiné à la collection de Hitler; l'œuvre, après restitution, fut attribuée au Louvre qui, en 1952, la mit en dépôt au musée de Toulouse. Lapauze compare sa sobre intensité à celle des portraits d'Holbein. Selon Delaborde, Ingres l'aurait retouché à la fin de sa vie et aurait ajouté alors le manteau gris.

**22** ■ ○ 116×89  
1805 ■ ○

**MONSIEUR RIVIÈRE.** Paris, Louvre.

[W. 22]. "Ingres, l'an XIII" (en bas, à gauche). Sur la table, avec les livres, une reproduction gravée de la *Vierge à la chaise* (Florence, Pitti) que l'on peut considérer comme un premier hommage à Raphaël (voir les N. 37 et 73). L'œuvre fut commandée en 1804-05, avec les deux suivantes, par Philibert Rivière, conseiller d'Etat. Exposé au Salon de 1806 avec les N. 23 et 24. Ces portraits ne suscitèrent alors guère d'intérêt, si ce



20



19



23



24



[Pl. III-IV]



15



16 [Pl. V-VI]



17

Ingres, legs G. Cambon [1916]) pour lequel Bouisset [Catalogue, 1926] a proposé le nom d'Ingres sans exclure celui de David; c'est en tout cas dans son entourage que son auteur serait à rechercher [Ternois, "ICPF, 11"]. Cambon tenait sans doute ce portrait de son frère Armand dont on connaît bien les relations avec Ingres.

**13** ■ ○ 29×23,5  
1802 ■ ○

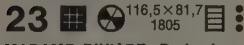
**PORTRAIT DE FEMME.**

[W. 12]. Exposé au Salon de 1802 après lequel on en perd la trace. Ne doit pas être identifié selon W. comme l'a fait La-



25

n'est quelques critiques négatives (voir les N. 23 et 24). Ingres resta toujours attaché au souvenir des trois portraits Rivière bien qu'il les ait perdus de vue. Ils ne reparurent en effet qu'en 1870 lorsqu'une descendante des Rivière (Mme Robillard), les léguera au musée du Luxembourg d'où ils passèrent au Louvre en 1874. Les réserves des contemporains s'adressaient à la précision nette du dessin et de la facture d'où le modélisé est presque absent: Ingres, s'inspirant en cela des maîtres du Quattrocento italien, manifestait ainsi son indépendance à l'égard de David. (C)



**23 ■■■ 116,5x81,7 1805** MADAME RIVIÈRE. Paris, Louvre.

[W. 23]. Pour l'historique, voir le N. 22. Le modèle était Marie-François Beauregard, épouse de Philibert Rivière. A sa réapparition en 1870, l'œuvre fut appelée "la femme au châle", dénomination suggérée par le châle des Indes dont les souples enroulements synthétisent l'arabesque heureuse de la composition et conclut son inscription dans l'ovale délimité par la bordure sur le rectangle de la toile; avec la tache sombre de la chevelure et des yeux et le bleu des coussins, ce châle concourt à la clarté pure de l'œuvre qui a permis de parler d'influence de l'art japonais cinquante ans avant la "découverte" de cet art par les peintres occidentaux [Amaury-Duval].



**24 ■■■ 100x70 1805** MADEMOISELLE RIVIÈRE. Paris, Louvre.

[W. 24]. "Ingres" (en bas, à droite). Pour l'historique, voir le N. 22. C'est celui des trois portraits Rivière qui, au Salon de 1806, valut le plus de critiques à son auteur accusé d'être "gothique". Tout en reconnaissant des imperfections à son œuvre, Ingres fut très sensible à ces attaques (lettre de Rome à Forestier, 23. 11. 1806). La même incompréhension accueillit l'œuvre à sa réapparition en 1870; si bien qu'après son entrée au Louvre (après un passage au Luxembourg, jusqu'en 1874), elle fut laissée quelque temps dans les réserves. Les traits du modèle, morte à quinze ans l'année même de l'exécution de son portrait, ont été sans aucun doute stylisés par le peintre jusqu'à lui donner une "sensualité ambiguë": Lapauze en parlait comme d'une "figure au type de bœufs". Pour sa part, Amaury-Duval considérait ce portrait comme inférieur aux deux autres.



26

Plus justement, Alazard rappelle à son sujet l'exemple des portraits florentins du XV<sup>e</sup> siècle (évident aussi dans l'harmonie heureuse régnant entre la figure et le paysage limpide d'Ile-de-France), tandis que Schlenoff [1956] y voit plutôt une parenté directe avec le portrait de la Comtesse Regnault par Gérard (Paris, Louvre). Le portrait est



Dessin autographe (lavis d'encre de Chine et mine de plomb, 280x183 mm.; "Ingres 1804 Melle Harvey"; Paris, Louvre); voir le N. 28a.

reproduit ci-contre dans son intégralité tandis que dans la Pl. III, il est délimité par la bordure.



**25 ■■■ 55x46 1800-06** PORTRAIT DE COUDERC-GENTILLON. Paris, Collection particulière.

[W. 34]. Le modèle était citoyen du peintre, architecte, et mourut probablement en 1828. L'œuvre est citée dans les cahiers IX et X d'Ingres; on sait



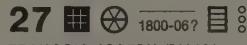
35

que'elle appartint à H. Couderc de Montauban, puis au collectionneur Groult.



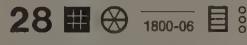
**26 ■■■ 46x37 1805** AUGUSTE-FRANÇOIS TALMA. Paris, Louvre.

[W. 38]. La signature est probablement "Ingres". Lapauze interprétant mal une inscription placée sur le chassis, et vraisemblablement autographe ("Portrait d'un neveu de Talma"), pensait qu'il s'agissait du peintre L. Ducis, condisciple d'Ingres et époux d'une nièce du célèbre tragédien; le modèle était en réalité parent de ce dernier, et peintre. Officier de marine, il mourut en 1812 [Naef, dans Ternois, 1967]. L'œuvre resta dans la famille Talma jusqu'en 1827; après divers changements de propriétaires, elle parvint à la baronne Gourgaud qui la léguera au Louvre avec d'autres tableaux qui y entrèrent en 1965.



**27 ■■■ 1800-06** FRANÇOIS-JOSEPH TALMA.

[W. 37]. Ingres mentionne un portrait du célèbre acteur dans son cahier X. A ne pas confondre [W.], comme le fait Delaborde, avec le N. 26. Disparu.



**28 ■■■ 1800-06** LES SŒURS HARVEY.

a. [W. 35]. Dans ses cahiers IX et X, Ingres mentionne une peinture représentant les deux jeunes anglaises. L'aînée était connue comme peintre sur ivoire et copiste réputé de tableaux célèbres. Disparu. Parmi les divers dessins qu'on en peut rapprocher, celui du Louvre, — très souvent reproduit, — fait ressortir une affinité évidente avec les stylisations de Flaxman.

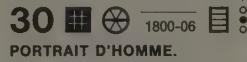
b. [W. 36]. Les cahiers IX et X mentionnent aussi une ébauche pour le portrait de "Mlle Harvey": elle pourrait peut-être avoir un rapport avec un dessin autographe (Rotterdam, Musée Boymans-van Beuningen) représentant une des deux sœurs, — Elizabeth sans doute, — dessin assise.



**29 ■■■ 1800-06** PORTRAIT DE FEMME.

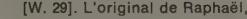
[W. 43]. Noté par Ingres dans ses cahiers IX et X avec son pendant probable (N. 30) représentant l'époux de la personne

portraiture. Wildenstein remarque pertinemment que l'œuvre pourrait être identifiée avec d'autres connues de façon certaine, et en particulier avec le N. 38 que les cahiers IX et X ne citent pas.



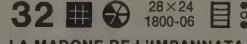
**30 ■■■ 1800-06** PORTRAIT D'HOMME.

[W. 42]. Voir le N. 29.



**31 ■■■ 1800-06** TÊTE DE LA MADONE DE FOIGNON.

[W. 29]. L'original de Raphaël, aujourd'hui à la Pinacoteca Vaticana, resta à Paris de 1797 à 1815 avec les autres œuvres d'art confisquées en Italie par Napoléon. La copie est mentionnée par Ingres dans ses cahiers IX et X. Disparu.



**32 ■■■ 28x24 1800-06** LA MADONE DE L'IMPANNATA. Paris, Collection particulière.

[W. 30]. L'original de Raphaël (Florence, Pitti), resta à Paris de 1797 à 1815 avec les prises de guerre napoléoniennes. La veuve de l'artiste, puis sa parente Madame Ramel, héritèrent de cette copie mentionnée dans les cahiers IX et X. Il est difficile de juger sur photographie de son degré d'achèvement.



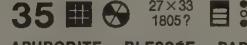
**33 ■■■ 80x64 1800-06** LA MADONE MACKINTOSH. Montauban, Musée Ingres.

[W. 31]. Cambon, puis Mommaïja et Wildenstein pensent qu'il s'agit de la copie d'une peinture que Sébastien Bourdon avait lui-même faite d'après la Madone Mackintosh, maintenant à la National Gallery, Londres. Wildenstein date cette copie de 1806 environ. Bien qu'elle soit entrée au musée avec le legs d'Ingres (1867), Ternois ["ICPF, 11"] émet des doutes assez fondés sur son autographe.



**34 ■■■ 46x37,8 1800-06** ELIEZER ET RÉBECCA. Marseille, Palais Longchamp.

[W. 32]. Copie partielle du tableau de Poussin (Louvre). En dépôt au musée de Marseille depuis 1872.



**35 ■■■ 27x33 1805?** APHRODITE BLESSÉE PAR DIOMÈDE REMONTE À L'OLYMPIE. Bâle, Kunstmuseum.

[W. 28]. "Ingres". Le sujet est tiré de l'*Iliade* (V) où Arès et Iris, figurés ici, comparaissent également; la stylisation formelle dérive de gravures au trait exécutées d'après Flaxman pour illustrer le poème d'Homère; la facture est très proche de celle de David. C'est probablement l'esquisse préparatoire d'une composition plus ambitieuse comme semblent l'indiquer divers dessins préparatoires, dont l'un a été gravé par Réveil. D'après Wildenstein, pourrait se situer vers 1806; la date que nous avons retenue est celle soutenue par Nora ["C", 1967]. L'œuvre appartint à Asseline jusqu'en 1850, puis, après différentes collections, au propriétaire actuel. (C)



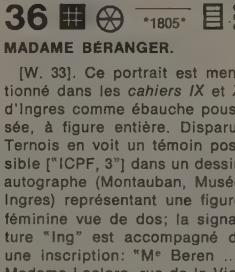
32



33



34



**36 ■■■ \*1805\*** MADAME BÉRANGER.

[W. 33]. Ce portrait est mentionné dans les cahiers IX et X d'Ingres comme ébauche posée, à figure entière. Disparu. Ternois en voit un témoin possible ("ICPF, 3") dans un dessin autographe (Montauban, Musée Ingres) représentant une figure féminine vue de dos; la signature "Ing" est accompagnée d'une inscription: "M<sup>e</sup> Beren ...; Madame Leclerc, rue de la Victoire" (cette mention de Madame Leclerc pourrait être aussi un indice, bien que vague, pour l'identification du modèle, in-



Dessin autographe (mine de plomb, 104x76 mm.; Montauban, Musée Ingres). Voir le N. 36.

connu jusqu'à présent, un Leclerc de Montauban ayant été propriétaire du tableau N. 10.

**37** ■ ○ 260×163 1806 ■ :

**NAPOLEON I<sup>er</sup> SUR LE TRÔNE IMPÉRIAL** Paris, Musée de l'Armée (dépôt du Louvre).

[W. 27]. "INGRES, Pxit / AN NO 1806" (en bas, aux deux extrémités de la marche). L'empereur est représenté avec le sceptre de Charles V, la main de justice et l'épée dites de Charlemagne, tous trois actuellement au Louvre. Les médaillons de la bordure du tapis sont ornés des signes du Zodiaque, sauf le premier à gauche où est figurée la *Vierge à la chaise*.



37 [Pl. XV]

(Florence, Pitti): hommage à Raphaël analogue à ceux des N. 22 et 73 et qui ne manque pas d'une certaine saveur. L'œuvre, commandée par le corps législatif, fut exposée au Salon de 1806. De toutes les critiques émises, — la plupart concernaient la pâleur lunaire du visage, le manque d'élegance de la pose, la bizarrerie et surtout le côté désagréable de l'ensemble, — celle de Chauvassard ["PF" 1806], accusant Ingres de ressusciter quatre siècles plus tard la manière de Jan van Eyck, fut la plus désagréable au peintre. On comprend mieux à la rigueur, la réflexion, — ironique (?), — de Gérard [in Naef, "B.M." 1965] disant qu'on n'avait rien vu de plus beau après la statue de bois sculpté, attribuée à saint Luc, représentant la *Vierge et l'Enfant* et provenant de la Santa Casa de Loreto (cette statue faisait alors partie du bulletin napoléonien exposé à Paris. Elle a été détruite par le feu à Loreto en 1921). En réalité le *Napoléon I<sup>er</sup>* n'est pas d'inspiration "gothique" — comme le lui reprochaient les critiques du Salon, — mais bien plutôt byzantine: un calque autographe (Montauban, Musée Ingres), d'après la gravure d'un diptyque byzantin et représentant un empereur d'Orient assis sur un trône entre ses deux fils, en est la preuve [Ternois, "C" 1967]. L'imperturbabilité du portrait est presque abstraite et ce caractère est encore accentué par la précision de tous les détails bien qu'une lumière froide, immobile, comme celle des maniéristes toscans, les coordonne et les vivifie en leur donnant une rigueur formelle; elle les adoucit parfois aussi, comme par exemple l'aigle du tapis, d'une densité picturale extraordinaire, au premier plan. Foucart ["C", 1967] a précisé l'histoire de l'œuvre: transférée au Louvre, probablement en 1815, elle est depuis 1832 en dépôt aux Invalides. En 1879, des restaurations étaient déjà nécessaires et furent probablement effectuées; celles qui viennent d'être faites ont rendu à la toile tout son éclat d'origine.

[W. 26]. "J. Ingres, pinxit 1806" (en bas, à gauche); "Laurenzo Bartolini Sculptor Florentinus - Anno XIII" (en haut, à droite). Le modèle (1777-1850), qui sera un des représentants de la sculpture néoclassique italienne, condisciple d'Ingres à l'atelier de David à Paris, y devint son ami. Il est représenté ayant en main une tête antique de Jupiter. C'est Bartolini qui fit connaître à Ingres la peinture toscane du XV<sup>e</sup> siècle; mais il dut aussi lui faire connaître les maniéristes du XVI<sup>e</sup> siècle comme le prouve l'élegance désinvolte de ce portrait, frère, bien qu'un peu plus fini, de celui de Gilibert (N. 19), autre ami intime d'Ingres. D'abord propriété du modèle, la toile passa de

**38** ■ ○ 59×49 1806 ■ :

**MADAME AYMON, DITE LA BELLE ZÉLIE**, Rouen, Musée des Beaux-Arts.

[W. 25]. "Ingres, 1806" (en bas, à gauche). Toile ovale. On ne sait qui était Madame Aymon, le tableau n'étant pas répertorié ou en tout cas pas identifiable dans les cahiers d'Ingres (voir le N. 29). Exécuté à Paris, l'œuvre ne reparut qu'en 1857 à la vente Marcille où J. Reiset l'acquit. À la vente Reiset (Paris, 1870) elle devint la propriété de Féral-Cussac qui la céda la même année au musée de Rouen pour 2 500 F. C'est alors qu'elle fut surnommée "La belle Zélie", refrain d'une chanson en vogue à l'époque. Comme dans le portrait de *Mademoiselle Rivière* (N. 24), les traits semblent géométriques; mais ici la palette vive, d'une franchise agressive avec ses noirs et ses vermillions, est tout à fait différente.

**39** ■ ○ 98×80 1806 ■ :

**LORENZO BARTOLINI**, Montauban, Musée Ingres.



38



39

[W. 26]. "J. Ingres, pinxit 1806" (en bas, à gauche); "Laurenzo Bartolini Sculptor Florentinus - Anno XIII" (en haut, à droite). Le modèle (1777-1850), qui sera un des représentants de la sculpture néoclassique italienne, condisciple d'Ingres à l'atelier de David à Paris, y devint son ami. Il est représenté ayant en main une tête antique de Jupiter. C'est Bartolini qui fit connaître à Ingres la peinture toscane du XV<sup>e</sup> siècle; mais il dut aussi lui faire connaître les maniéristes du XVI<sup>e</sup> siècle comme le prouve l'élegance désinvolte de ce portrait, frère, bien qu'un peu plus fini, de celui de Gilibert (N. 19), autre ami intime d'Ingres. D'abord propriété du modèle, la toile passa de

**42** ■ ○ 17×17,5 1806 ■ :

**LE CASINO DE L'AURORE DE LA VILLA LUDOVISI**, Montauban, Musée Ingres.

[W. 47]. Intitulé parfois "Le belvédère de la Villa Borghese" (Voir le N. 41).



41

diverses collections particulières à celle de H. Lapauze qui la léguera (1925) au Musée de Montauban, sous réserve d'usufruit en faveur de son épouse (voir le N. 104). (C)

**40** ■ ○ 56×46 "1805" ■ :

**LE BARON JOSEPH VIALETTES DE MORTARIEU**, ... (France), Collection particulière.

[W. 39]. "Ingres". Le modèle fut maire de Montauban de 1806 à 1815. Ce portrait resta chez ses descendants jusqu'en 1905. Bien qu'analogue à celle du N. 25, la mise en page est vivifiée par les forts contrastes de couleurs et par le motif romantique du ciel nuageux, motif que le peintre reprendra peu après dans d'autres portraits remarquables.

**41** ■ ○ 17×17,5 1806 ■ :

**L'ORANGERIE DE LA VILLA BORGHESE**, Montauban, Musée Ingres.

[W. 46]. Malgré la désignation du sujet différente, mais explicative, ce paysage et son pendant (N. 42) peuvent être identifiés avec les "deux petites vues" qu'Ingres envoyait de Rome, le 12 janvier 1807, au père de sa fiancée Julie Forestier. Il priait cette dernière d'en faire des copies à envoyer à Monsieur Ingres père (il ressort d'autres lettres que le père de l'artiste reçut bien ces copies mais il n'en subsiste aucune trace). A la rupture des fiancailles, Julie rendit les originaux à Ingres [L.] qui les léguera (1867) au musée de Montauban. On a souvent remarqué que la qualité de ces deux paysages (celle du N. 42, surtout) est inférieure à celle du N. 43, ce que justifierait la note [Catalogue, 1885] selon laquelle ces deux peintures auraient été retouchées par A. Desgoffe (après 1828) sous la direction d'Ingres lui-même (voir le N. 43).

**42** ■ ○ 17×17,5 1806 ■ :

**LE CASINO DE L'AURORE DE LA VILLA LUDOVISI**, Montauban, Musée Ingres.

[W. 47]. Intitulé parfois "Le belvédère de la Villa Borghese" (Voir le N. 41).

**43** ■ ○ diam. 16 "1807" ■ :

**LE CASIN DE RAPHAËL PARIS**, Musée des Arts Décoratifs.

[W. 50]. L'édifice, détruit en 1849, était situé dans le parc de la Villa Borghese; Ingres l'a peint vu des jardins de la Villa Médicis. Sa qualité, supérieure à celle des deux toiles analogues, rend encore plus probable l'intervention de Desgoffe



42 [Pl. X B]

**45** ■ ○ 76×59 1807 ■ :

**MADAME DUVAUCAY**, Chantilly, Musée Condé.

[W. 48]. "J. Ingres Rom. 1807" (en bas, à droite, sur le châle). Le modèle était la maîtresse d'Alquier, ambassadeur de France près le Saint-Siège. L'œuvre aurait été exécutée aux environs de Rome, dans les Apennins. De chez Madame Duvaucay, elle passe chez Fr. Reiset dont la collection fut acquise (1879) par le duc d'Aumale.

Sa structure complexe mais épuree par la mise en page savante jouant sur une gamme de couleurs réduites et très nettement rythmée. Exposée au Salon de 1833 avec *Monsieur Ber-*



43 [Pl. X A]

*tin* (N. 124): la critique relevait déjà alors ce qui séparait les deux œuvres et indiquait, dans le portrait de Mme Duvaucay, l'influence de l'art italien. (C)

b. [W. 49]. Ingres en fit probablement une réplique réduite (toile, 29×22,8) pour Scheffer; en tout cas il lui en donna une lui-même ("Pinxit Ingres à Ary Scheffer"). Acquise par Bonnat après divers changements de propriétaires et entrée avec son legs au musée de Bayonne.

**44** ■ ○ 51×42 1807 ■ :

**LA BAIGNEUSE À MI-CORPS**, Bayonne, Musée Bonnat.

[W. 45]. "Ingres Pinxit Roma 1807". Toile marouflée sur bois. Collection De Fresne (ou Deffrenne) et ensuite collection

44

**46** ■ ○ 72×61 "1807" ■ :

**FRANÇOIS-MARIUS GRANET**, Aix-en-Provence, Musée Granet.

[W. 51]. "J. A. Ingres" (en bas, à droite). Le modèle (1775-1849),



45 a [Pl. IX]

bien connu comme paysagiste, était le condisciple d'Ingres chez David; ils se retrouvèrent ensuite à Rome. Au fond de la toile, vue du parc et du Palais du Quirinal (et non de la Villa Médicis comme on l'indique parfois). Granet léguera son portrait (1849) à Aix, sa ville natale. C'est un des chefs-d'œuvre d'Ingres portraitiste. Sa force chromatique remarquable et d'un romantisme suggestif fait ressortir les contrastes entre la densité veloutée du costume et la lumière orageuse du paysage, entre la fermeté ardente du visage et l'obscurité du ciel. Repentir à droite du col blanc.



44 [PI. XI]



46 [PI. VIII]



48



50 [PI. XIII-XIV]

**47** # 244×212 "1807?" MERCURE. Paris, Ecole des Beaux-Arts.

[W. 68]. Copie "du même grandeur que l'original" d'une figure exécutée par les assistants de Raphaël, et sous sa direction, à la Farnésine à Rome. Ingres l'envoya à l'Académie des Beaux-Arts (qui l'accueillit froidement: "un peu de sécheresse dans les contours") au début de son séjour (1811? Cf. l'article de G. et J. Lacambre, "RL" 1967) à la Villa Médicis. Resta en dépôt au musée de Marseille de 1819 à 1874, et alors échangé contre le N. 34. (C.)

**48** ■ 57×42 TETES D'UNE MÈRE ET DE SES DEUX ENFANTS. Montauban, Musée Ingres.

[W. 67]. Copie du groupe, en bas, à gauche, dans la *Messe de Bolsena* de Raphaël (Chambre d'Héliodore, au Vatican); legs Ingres (1867). Considéré généralement comme autographe et datable vers 1806-07 [Cambon-Momméa; W.], mais Ternois ["ICPF, 11"] n'y reconnaît pas la main d'Ingres. Étant donné la provenance de l'œuvre et l'utilisation inversée de ce groupe de têtes dans les N. 128a et h, on peut penser qu'il s'agit d'un exercice d'élève demandé par Ingres et qu'il aurait gardé chez lui.

**49** ■ 1808 ETUDE D'HOMME HISTORIEE.

[W. 64]. Cité ("étude d'homme historié") par Guillon-Lethière [in W.] parmi les œuvres exécutées par Ingres à la Villa Médicis. Lapauze propose de l'identifier avec un des portraits faits à cette époque; on peut penser peut-être au tableau N. 52 ou à un similaire. C'est, en somme, une académie.

**50** ■ 146×97,5 1808 LA BAIGNEUSE DITE DE VALPINCON (LA GRANDE BAIGNEUSE). Paris, Louvre.

[W. 53]. "Ingres, Rome 1808" (en bas, à gauche). Constitua avec le N. 51 "l'envoi de Rome" de 1808. Le tableau fut exposé à Paris sous le titre de "*Femme assise*"; si le jury sut en apprécier particulièrement la finesse et la vérité du dessin [Ménageot in L.], il n'en regretta pas moins que l'éclairage ne fut pas plus précis [Id.]. C'est au contraire cette lumière qui convainquit Delécuze [1855] qu'il vit la toile à l'Exposition de 1855. Perrier ["LA" 1855] admira également la richesse aérée du coloris que les Goncourt [1855] déclarèrent digne de Rembrandt; malgré "les pieds gonflés" (mais d'ailleurs "par la moiteur du bain"), l'œuvre plût aussi à Silvestre [1855], puis à Blanc ["GBA" 1868] bien qu'il fût réticent sur la validité d'un nu où "les nuances de la peau sont passées sous silence". Mais c'est bien dans la magnifique synthèse des formes et de la lumière que réside justement le résultat le plus précieux du tableau, ou mieux encore, la réalisation achevée de l'expression stylistique qu'anticipait le sujet développé dans le N. 44. La différence entre les deux œuvres, qu'a accentué le temps, frappa Amaury-Duval dès 1825; Ingres l'explique au critique par sa connaissance plus approfondie de l'art italien qui l'avait amené à recommencer sa formation artistique personnelle ("... j'ai dû refaire mon éducation"). Ce sont en réalité les Florentins de la Renaissance qui conditionnèrent ces nouveaux résultats et s'il ne s'agit pas proprement ici, comme le suggère Tinti ["D" 1923-24], d'une dérivation d'un dessin de Bronzino (alors dans la collection Loeser, Florence) on retrouve certainement une affinité générale avec le premier maniérisme toscan. Amaury-Duval indique pourtant une

source directe de cette Baigneuse dans le *Couche à l'Italienne* de Jacob van Loo (Lyon, Musée des Beaux-Arts) dont Ingres connaissait la gravure par Porroati.

Vendue au général Rapp par l'intermédiaire du peintre Gérard, l'œuvre resta chez lui jusqu'en 1822; acquise ensuite (400 francs) par Valpinçon (d'où lui vient sa dénomination); puis par I. Pereire à qui le Louvre l'acheta en 1879 (60.000 francs).

Un dessin préparatoire est au musée de Montauban: un personnage assis à côté de la baigneuse lui tient la main. D'autres dessins ultérieurs sont des copies d'école, tandis qu'une aquarelle datée 1864 (Bayonne, Musée Bonnat) avec la Baigneuse et plusieurs autres figures est déjà postérieure au N. 122a et annonce le N. 168a, aboutissement d'une série remarquable de variations sur la *Baigneuse de Valpinçon*. L'aquarelle (v. 1862 - 232×228 mm), autrefois propriété de Madame Ramel, puis de G. L. Winthrop (1929) qui la léguera au Fogg Art Museum de Cambridge (Massachusetts), est au contraire une réplique exacte, due probablement à un élève.

**51** ■ 189×144 1808-25\* CEDIPÉ ET LE SPHINX. Paris, Louvre.

a. [W. 60]. "I. INGRES PINGEBAT 1808" (sur la pierre, en bas, à gauche). En 1809 constitua avec le N. 50, "l'envoi de Rome" de l'artiste. P. Jamot ["RAAM" 1920] a montré qu'Ingres avait agrandi la toile (adjonction d'une bande de 31 cm. à droite, d'une de 20 cm. à gauche et d'une de 31 cm. en haut) peu avant de l'exposer au Salon de 1827; d'une simple "académie" il fit ainsi la puissante composition que l'on connaît. Selon Amaury-Duval le peintre améliora l'attitude du sphinx et introduisit, à droite, le personnage qui s'enfuit épouvanté et



52



53 a

l'utilisation du squelette, objet qu'il jugeait repoussant [Ternois, "C", 1967]. A noter aussi la fureur d'Ingres quand son condisciple Granger la félicita, sans doute ironiquement, d'avoir "idéalisé" le modèle, bien connu dans les ateliers romains, qui avait posé pour l'*Œdipe*: car Ingres prétendait être avant tout un "copiste" fidèle de la réalité. C'est pourtant bien à la stylisation des formes synthétisées de façon si directe et gracieuse aussi à la fermeté de sa facture que cette peinture peut être rangée parmi les meilleures œuvres du maître. C'est aussi ce

champs, Duchamp, La Béraudiére, Féral) a été achetée par la National Gallery de Londres à la vente Degas en 1918, Paris. Une variante d'école (1829-160×95) est conservée au Musée d'Angers.

c. [W. 315]. Une autre répétition mais inversée (toile, 105×87; "J. Ingres P.bat Atetatis LXXXIII, 1864") commencée à Paris vers 1835, et terminée à Meung-sur-Loire [W.] pour E. Pereire a été achetée, après être passée par quelques collections intermédiaires, par H. Walters (1943) pour la Walters Art Gallery de Baltimore.



53 b

**52** ■ 70×55 1808? VIEILLARD ASSIS. Aix-en-Provence, Musée Granet.

[W. 52]. Appartient au peintre Granet qui le léguera (1849) au musée. Étude probable pour une composition d'histoire; pourrait être aussi [Ternois, "C" 1967] la "figure d'homme historié" mentionnée par Guillon-Lethière comme "envoi de Rome" en 1808 [in Lacambre, "RL" 1967]. A noter en tout cas la stylisation hardie, spécialement de la barbe et du drapé sur la tête, qui atteint à une synthèse aiguë d'un très grand modernisme.



51 a [PI. VII]

qui la distingue du "genre gréco-floré" [Lagenevais, 1846] des autres néo-classiques de l'époque.

Vendue par Ingres en 1829, l'œuvre fut acquise en 1839 par le duc d'Orléans; à la vente de la collection de la duchesse d'Orléans en 1853, elle fut acquise par Tanneguy-Duchâtel et entra au Louvre avec le legs Duchâtel en 1878.

b. [W. 61]. Une réduction, comportant des variantes dans le fond (toile, 178×137; "Ingres"), antérieure probablement à 1828 (année où elle serait passée par la vente Didot à Paris; puis collections Henry, Camus, Des-



51 b

profils d'hommes barbus. Aix-en-Provence, Musée Granet.

a. [W. 63]. Probablement utilisé pour la figure d'Edipe dans la peinture N. 51a [W.], ou encore pour une "première pensée" du Jupiter du N. 67a (cf. N. 67c).

Légué en 1849 par Granet au musée d'Aix-en-Provence.

b. [W. 62]. Le même profil, mais sans la coiffure classique, réapparaît dans une toile (35×26; "Ingres"; Paris, collection particulière) ayant anciennement appartenu au marchand Haro puis à Degas.

53 c

**53** ■ 33×24 1808 PROFIL D'HOMME BARBU. Aix-en-Provence, Musée Granet.

**54** ■ 36,8×28 \*1810? ☐ :

**TÊTE D'HOMME BARBU.** Paris, Collection particulière.

[W. 111]. Toile marouflée sur bois. Publié par Wildenstein qui la date vers 1816. Le modèle semble être le même que celui du N. 53a: cet indice précaire pourrait permettre d'anticiper la date de quelques années. Ne paraît pas en bonnes conditions d'après la photographie.



54

**55** ■ 32×22,8 ☐ :

**FILLEUSE (LA FILEUSE DE PARME [DE PALERME]; PAYSANNE DE SALERNE).** Newton (Connecticut), Collection H. Schnackenberg.

[W. 59]. Parut à la vente Cottan (Paris, 1889) puis à la vente Chéramy (*Id.*, 1908); appartient ensuite à J. Reinach et à L. Vauxcelles. Considérée comme authentique par Meier Graefe et Klossowski [Collection Chéramy, n. 87], ainsi que par Wildenstein qui propose de l'identifier avec une petite étude de figure féminine mentionnée par Ingres dans le cahier X, et qui pourrait dater du premier séjour à Rome (v. 1806). La reproduction photographique ne permet pas un jugement sûr, mais il semble impossible d'y voir un original d'Ingres.



55

**56** ■ 59×39 ☐ :

**TÊTE DE VIEILLARD.**

[W. 112]. Les dimensions ne permettent pas de l'identifier avec une œuvre connue. On sait seulement qu'elle passa par la vente Ingres (Paris, 1867). Wildenstein la date de 1816 environ mais sans préciser pourquoi.



56

**57** ■ 91×162 (?) ☐ :

**FEMME NUE DORMANT, DITE LA DORMEUSE DE NAPLES.**

a. [W. 54]. Exécutée pour Caroline Murat, reine de Naples, et sans doute détruite en 1815 à la chute de la dynastie napoléonienne. La Grande Odalisque (N. 83a) aurait dû être son pendant; on en a déduit que l'œuvre devait avoir les mêmes dimensions que le N. 83a. Ingres reprit ce thème dans diverses compositions en dehors de celles mentionnées ci-dessous; en particulier dans ses tableaux d'odalisques (N. 129a etc.) et surtout dans le Jupiter et Antiope (N. 149). Cf. l'article de H. Naef ["RA" 1968]. (C)

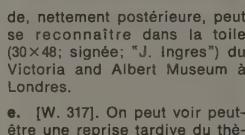
b. [W. 57]. Étude possible pour l'œuvre en question. N'est connue que par la photographie conservée au Musée de Montauban.

c. [W. 56]. Autre exemplaire de date inconnue (toile, 22×36; signée "Ingres"; Paris, Collection particulière [W.]), autrefois propriété de Y. (?) Bartolini [*Id.*] et passé ensuite dans d'autres collections.

d. [W. 55]. Une troisième étude



57



58

**58** ■ 11×14 \*1808? ☐ :

**FEMME NUE COUCHÉE.**

[W. 58]. Bois ovale. Considéré comme authentique par la plupart des spécialistes qui le rapprochent pour la date de la Dormeuse de Naples (N. 57a); la médiocrité de la photographie subsistante interdit tout jugement certain, mais l'autographie semble difficile à admettre. On sait qu'elle a appartenu à Degas (Vente 1918, Paris). Disparue.



58

**59** ■ 50×38 ☐ :

**LE VOYAGEUR.** Paris, Louvre.

Malgré l'inscription: "J. Ingres, 1809" (sur le socle de pierre, à droite), les historiens l'excluent désormais du catalogue d'Ingres et l'attribuent à son école, Legros Giroud (1926). Non cité dans Wildenstein.



59

**60** ■ 93,5×69,3 1810 ☐ :

**CHARLES MARCOTTE D'ARGENTUIL.** Washington, National Gallery of Art (Kress).

[W. 69]. "Ingres pinx. Roma 1810". Le modèle (1773-1864) était directeur général des Eaux et Forêts à Rome. Marcotte posa aussi pour un remarquable dessin (mine de plomb; 245×194 mm.; 1811; Paris, Collection Chavanne) et entretint de longs rapports cordiaux avec le peintre. L'œuvre provient de la famille Marcotte [W.]. Elle est entrée au musée de Washington après quelques collections documentées [*Id.*]. Elle a peut-être été retouchée.



59

**61** ■ 63×49 \*1810? ☐ :

**JEAN - BAPTISTE DESDÉBAN.** Besançon, Musée des Beaux-Arts.

[W. 70]. Le modèle (1781-1833), architecte, se rendit à Rome dès 1806 mais ne fut pensionnaire à la Villa Médicis qu'à partir de 1809, avec Ingres et le sculpteur P. Lemoyne. C'est à ce dernier qu'Ingres fit don du présent portrait, et Lemoyne le vendit au peintre Jean Gigoux qui le léguera au musée de Besançon (1894). La facture sommaire, — bâtie essentiellement sur trois tons: brun du costume, du fond et des ombres, incarnat des chairs et blanc du linge, — déplut beaucoup à J. K. Huysmans en 1883 [*"Bulletin P. Bérès"* 1966]. Il n'y vit que du "chocolat".



60

**62** ■ 75,3×58,1 \*1810? ☐ :

**JOSEPH-ANTOINE MOLTEDO.** New York, Metropolitan Museum.

[W. 71]. C'est Wildenstein qui l'a identifié dans cet inconnu un membre de la famille corse Molledo: mais il ne s'agit pas, comme le dit le critique, de Joseph-André-Antoine (1751-1829), mais de son neveu Joseph-Antoine (né en 1775), directeur des Postes à Rome pendant l'occupation.



61

[W. 72]. "Ingres, Roma, 1811"

(sur la pierre, en bas, à gauche). Naef a identifié exactement ["C" 1967] le modèle (1777-1870), haut fonctionnaire de l'administration française à Rome.



62

[W. 73]. "Ingres, Roma, 1811"

(sur la pierre, en bas, à droite). Naef a identifié exactement ["C" 1967] le modèle (1777-1870), haut fonctionnaire de l'administration française à Rome.



63

[W. 74]. "Ingres à Rome 1811".

Le modèle était directeur de l'Enregistrement et des Domaines à Rome. Delaborde n'a pas mentionné cette œuvre qui est cependant citée par Ingres dans ses cahiers IX et X.



63

[W. 75]. "Ingres à Rome 1811".

Le modèle était directeur de l'Enregistrement et des Domaines à Rome. Delaborde n'a pas

mentionné cette œuvre qui est

probablement rester dans la famille à Tivoli où, — d'après Lapauze, — le tableau a été peint; selon la comtesse Mortier, fille de Cordier (et qui léguera le portrait au Louvre en 1886), le paysage aurait été peint par Granet (voir le N. 46). Mais ce renseignement est peu vraisemblable et d'ailleurs le style de ce morceau est bien dans la manière d'Ingres comme le prouve la comparaison avec le paysage du N. 62.

Dans le fond du portrait, le temple dit de la Sibylle et les cascades de Tivoli où, — d'après Lapauze, — le tableau a été peint; selon la comtesse Mortier, fille de Cordier (et qui léguera le portrait au Louvre en 1886), le paysage aurait été peint par Granet (voir le N. 46). Mais ce renseignement est peu vraisemblable et d'ailleurs le style de ce morceau est bien dans la manière d'Ingres comme le prouve la comparaison avec le paysage du N. 62.

**64** ■ 94×69 1811 ☐ :

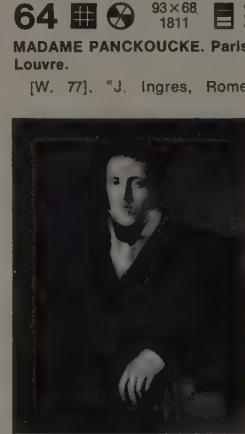
**MONSIEUR DEVILLERS.** Zurich, Collection Bühl.

[W. 79]. "Ingres à Rome 1811". Le modèle était directeur de l'Enregistrement et des Domaines à Rome. Delaborde n'a pas mentionné cette œuvre qui est cependant citée par Ingres dans ses cahiers IX et X.

**65** ■ 327×260 1811 ☐ :

**JUPITER ET THÉTIS.** Aix-en-Provence, Musée Granet.

a. [W. 72]. "INGRES. ROME. 1811" (sur la base du trône, en bas, à droite). Le sujet est tiré du premier chant de l'*Illiade*. Ingres y pensait déjà en 1806 comme le prouve une lettre à Forestier du 25 décembre de cette année. La figure du dieu s'inspire probablement d'un Ju-



64

[W. 77]. "J. Ingres, Rome, 1811".

1811". Le modèle, Cécile Bochet, épousa Mr. Forgeot en secondes noces. Le tableau fut exposé au Salon de 1814 (Sterling et H. Adhémar, Catalogue, 1960). Passa de la famille Pancoucke à Wildenstein, puis à C. de Beistegui et entra au Louvre avec la donation de ce dernier (1942). Malgré de très beaux morceaux de peinture, l'œuvre a un aspect un peu inert de dû à la pose maniérée du modèle.



65

[W. 78]. "Ingres, Roma, 1811"

(sur la pierre, en bas, à gauche). Naef a identifié exactement ["C" 1967] le modèle (1777-1870), haut fonctionnaire de l'administration française à Rome.



66

[W. 79]. "Ingres à Rome 1811".

Le modèle était directeur de l'



61 [Pl. XVII]

piter du Museo Pio-Clementino de Rome ou de celui gravé par Clarac [Musée, 1820]; la tête est empruntée au Jupiter d'*Otricoli* (Vatican); un paysan posa néanmoins pour le dieu ([Boyer d'Agen]; le dessin est à Montauban). La figure de Thétis est tirée au contraire d'une gravure (pl. 5) d'après Flaxman pour l'illustration de l'*Illiade* (voir aussi le N. 67c). La gigantomachie en bas-relief sur la base du trône est la copie d'un camée hellénistique du musée de Naples dont Ingres possédait un mouillage (au musée de Montauban maintenant) [Ternois, "C" 1967]. La tête de Junon (?) à gauche, serait peut-être à rapprocher de l'ébauche N. 74. L'œuvre est le dernier "envoi de Rome" à l'Institut, exécuté par Ingres peu après la fin de son pensionnat à la Villa Médicis (1811). Les



58



57 b



57 c



57 d

registres de l'institut [Paris 1812] mentionnent les critiques sévères adressées à la pose "forcée" de Thétis (il y a une quarantaine d'années, le Dr. Laignel-Lavastine a tenté de justifier la déformation du cou de la déesse par une anomalie glandulaire ("Aesculape" 1929]), à la prétendue imitation des peintres "primitifs", etc.; Ingres le confia en 1814 à Granger et Marcotte pour le vendre en dépit du règlement (les envois de Rome étaient propriété de l'Etat): il fut finalement acquis — par l'Etat — en 1834, et envoyé à Aix à la demande de Granet et grâce à un échange avec le musée de Versailles dont Granet était conservateur. Le nettoyage de 1967 a rendu à l'œuvre sa splendeur chromatique d'origine et fait réapparaître les rayons émanant de la tête de Jupiter.

b. [W. 73]. Une Tête de Jupiter (toile marouflée sur bois, 48×40; signée et datée, en bas à gauche: "J. Ingres, Roma 1810") est une étude préparatoire pour le N. 67a; Ternois ("ICPF, 11") signale justement sa facture tardive: on sait en effet qu'elle fut retouchée et agrandie, lors du marouflage sur bois, par Ingres quand il la vendit, en 1866 (passa ensuite à la vente Lecomte à Paris en 1906; puis attribuée au Louvre par l'office des biens privés en 1950-51 [Fonds de la



62 [Pl. XVI]



64



66



68

Récupération artistique] et mise en dépôt à Montauban en 1954). Le tondo N. 171a est aussi considéré quelquefois comme une étude préparatoire.

c. [W. 75]. La même tête, mais vue de profil (toile marouflée sur bois, 48,3×40,5; Paris, Collection particulière), a été sans doute inspirée par la planche 5 d'après Flaxman (voir le N. 67a). Vendue par Ingres en 1867, appartenait ensuite à divers collectionneurs dont Degas (1908-1918).

**68** ■ ○ 276×530 1812 ■ ●  
ROMULUS, VAINQUEUR D'ACRON, PORTE LES DÉPOUILLES OPIMES AU TEMPLE DE JUPITER. Paris, Ecole des Beaux-Arts.



63

[W. 82]. "Ingres, Rome, 1812". En vue de l'arrivée de Napoléon à Rome en 1812, le "palais de Monte-Cavallo" (actuel palais du Quirinal) fut aménagé comme résidence impériale; une série de commandes furent alors faites à des sculpteurs et peintres de diverses nationalités suivant un programme iconographique bien défini. Par contrat du 26 février 1812, Ingres s'engagea à exécuter le N. 76 (destiné à la chambre de l'Empereur) et le *Romulus* dont des dimensions un peu plus importantes avaient été fixées (290×556); le prix convenu, 2.500 francs, devait être acquitté en trois versements dont le dernier eut lieu le 2 novembre 1812 [Boyer]. Cette œuvre était destinée au "second salon de l'imperatrice" consacré aux combats héroïques de l'antiquité. Elle fut placée avec trois autres compositions, également à la détrame, (par Agricola, Madrazo et Conca) sous les corniches, et une frise en grisaille en reliait les bordures dorées [Ternois, "C" 1967]. L'ensemble décoratif fut détruit ou dispersé en 1815 quand Pie VII rentra en possession du palais. Après son transfert au palais du Latran, (*Id.*) la peinture fut offerte (1867) par Pie IX à Napoléon III qui en fit don à l'Ecole des Beaux-Arts. Le sujet suit fidèlement le texte de Plutarque dans sa *Vie de Romulus*: après le rapt des Sabines, les peuples voisins de Rome attaquèrent la ville; Romulus promit d'offrir à Jupiter les dépouilles opimes du chef ennemi; ayant vaincu son adversaire, il remplit triomphalement son vœu comme on le voit ici (dans le fond du tableau, les dernières phases du combat). De nombreuses sources ont été signalées: la plus généralement admise serait le *Triomphe de César* de Mantegna (Hampton Court Palace) qu'Ingres connaissait en tout cas par les estampes; il a pu aussi s'inspirer de la frise de Phidias au Parthénon, connue déjà par des moulages et des dessins bien avant qu'elle ne fut transférée au British Museum (1816); du reste Thorvaldsen s'en inspira aussi pour une autre salle du palais impérial à Rome. La frise du temple d'Aphrodite à Egine, transportée à Rome en 1815 seulement, ne paraît pas avoir offert des suggestions à Ingres. La figure de Romulus est imitée de l'un des *Discourses* de la place du Quirinal (*Id.*) [et non d'un relief de Phidias, maintenant à la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague, comme le proposait Rostrup]; le cheval vient de l'autre groupe de la place du Quirinal; des détails ont pu être empruntés aux frises du Parthénon. Ingres interprète en tout

cas les divers documents archéologiques dans son style personnel inspiré du trait non modélisé inventé par les céramistes grecs et adopté par Flaxman: il accentue l'aplatissement des volumes en les cernant violemment afin de réaliser, — dans l'esprit de la fresque, — l'insertion parfaite de la peinture dans le contexte décoratif mural. L'élaboration soigneuse de l'œuvre est documentée par trente-sept dessins au musée de Montauban et par quelques autres, très beaux, au musée de Bayonne. D'autres, à commencer par une feuille du Louvre datée par erreur: 1808, semblent plutôt être des répétitions, dans certains cas très postérieures. Cf. l'article de Ternois ("RA" 1970).

nibus date illia plenis" - "Tu seras Marcellus. Donnez-lui des lys à pleines mains..."). C'est alors qu'Octavie tombe évanouie sur les genoux d'Auguste tandis que Livie reste impassible et froide devant l'incident qui pourrait la compromettre (l'impératrice Livie était sans doute responsable de la mort suspecte de Marcellus, prétenant au trône légitime, qu'elle avait dû faire éliminer pour assurer à son fils Tibère, né d'un premier mariage, la succession à l'Empire). Cette composition fut commandée à Ingres, vers 1812, par le général Miollis, gouverneur français de Rome. Virgilien fervent, il avait choisi ce sujet pour sa résidence à la Villa Aldobrandini où le tableau fut placé dans une chambre à coucher (lettre d'Ingres, 12.XI. 1823 [*in Blanc*]). Vers 1835, Ingres put racheter le tableau à un Borghese et l'expédier à Paris avec l'intention de le retourner. A cette époque la gravure tirée du tableau par Pradier (1832) existait déjà: le thème, — développé par Ingres dans de nombreux dessins (dont celui, daté 1822, de l'ancienne collection Legentil, représente le stade initial; tandis que l'aquarelle (385×330 mm.) du Fogg Art Museum de Cambridge, est un calque colorié datant de 1850, — comporte une statue de Marcellus sur un piédestal, au



67 a [Pl. XXI]

**69** ■ ○ 93×73 1812 ■ ●  
LA COMTESSE DE TOURNON. Philadelphie, Collection Mc Ilheny.

[W. 84]. "Ingres, Rome, 1812". Le modèle, née Seyres-Cau-mont, était la mère du baron de Tournon, préfet français de Rome jusqu'en 1814. L'œuvre resta longtemps dans la famille de Mme de Tournon.

**70** ■ ○ 302×325 1812? ■ ●  
VIRGILE LISANT L'ENÉIDE DEVANT AUGUSTE, OCTAVIE ET LIVIE, OU "TU MARCELLUS ERIS". Toulouse, Musée des Augustins.

a. [W. 83]. Le thème a sans doute été emprunté à quelque commentaire de l'Enéide: Virgile, lisant le poème devant l'Empereur Auguste, son épouse Livie, et sa sœur Octavie, arrive au passage racontant la descente d'Enée aux Enfers (VI, 860-886) où Anchise prédit la fin prémature de Marcellus, fils d'Octavie ("Tu Marcellus eris. Ma-

centre (cette statue n'existe pas dans l'exemplaire de Toulouse); l'effet dramatique y est accentué par le jeu violent du clair-obscur qui atteint sa pleine intensité dans l'ombre de la statue projetée sur le mur: "une grande ombre vengeresse", disait Ingres [*in Delaborde*]. Quant aux éléments iconographiques de décoration et d'aménagement, ils sont d'inspiration rigoureusement pompéenne [Deonna]; Virgil dérive d'une prétendue statue du poète conservée au Capitole [Clarac, Museo Capitolino]; Livie, de l'*Agrippine* également au Capitole [*Id.*]; Auguste, de différents bustes de l'Empereur [Deonna, Mongan, Mesuret, etc.]; la pose d'Octavie est prise d'une illustration de Girodet pour le *Phèdre* (V, 7) de Racine, éd. Didot. On sait qu'après son retour à Paris, l'œuvre subit un début de retouches exécutées par un élève d'Ingres (peut-être un des frères Balze [W.]) sous sa direction, mais le travail ne fut pas achevé (lettre d'Ingres à Martotte, 13.VIII.1854). Et elle de-



65 [Pl. XVIII]



69



67 b



67 c

vait toujours été dans le même état quand l'auteur la léguera au musée de Toulouse où, — d'après Gatteaux (*In W.*), — elle aurait été restaurée et complétée en 1870 par P.-A. Pichon, autre élève d'Ingres; son appréciation est donc très difficile.

b. [W. 128]. Le même thème a été utilisé dans une toile (138×142) des Musées Royaux de Bruxelles qui pose des problèmes difficiles quant à son histoire, sa chronologie et sa destination initiale. Elle ne comporte que trois figures: Virgile, Mécène et Agrippa, et la statue de Marcellus (introduits dans l'exemplaire de Toulouse dans un second temps) n'y paraissent pas encore. (La coiffure de Livie, différente de celle qu'on voit dans l'exemplaire de Toulouse, s'inspire de la statue de Laetitia Bonaparte par Canova (v. 1805), elle-même dérivée de l'*Agrippine* classique du Capitole à Rome [Schlenoff]). La restauration de 1964 a révélé de nombreux surpeints et repentirs: les bras d'Auguste a été abaissé de 10 cm. environ; le diadème et le voile de Livie ont été modifiés ainsi que la ligne du cou et de la bouchée d'Auguste. Le 18 juillet 1813, Ingres annonçait à Marcotte son intention d'exposer au prochain Salon "une répétition de mon *Virgile*", d'environ six pieds [Delaborde], soit environ 190 cm, donc plus grande que l'œuvre-



70 a



70 c

de l'œuvre primitive. La composition est plus étendue en largeur que celle de Toulouse, et Livie est plus rapprochée du groupe d'Auguste et d'Octavie. Ce "fragment" de Bruxelles ne peut pas avoir été découpé dans le tableau Miollis comme l'avait avancé Merson et Bellier, Amaury-Duval, car celui-là est à Toulouse et il n'y a certainement pas eu de substitution. De plus, Amaury-Duval a vu en 1825 à Paris dans l'atelier d'Ingres la toile aujourd'hui à Bruxelles, donc dix ans avant que le peintre ne rachète (1835) l'œuvre ayant appartenu à Miollis. A la mort d'Ingres, le tableau de Bruxelles passa à sa vente posthume (Paris, 1867) et y fut acheté (5.700 francs) par le musée belge. Ternois ("C" 1967) avance une hypothèse sous réserve d'examen: le *Virgile* aurait été un des thèmes envisagés, — sur proposition peut-être de Miollis, — pour le "premier salon de l'impératrice" au palais du Quirinal (voir le N. 67), mais le projet ne fut pas réalisé. On pourrait donc supposer qu'Ingres avait commencé une première peinture de format compatible avec le projet décoratif, puis qu'il l'abandonna pour entreprendre dans un autre format le tableau de même sujet destiné à la Villa Aldobrandini (voir le N. 70a): le tableau de Bruxelles serait par conséquent un fragment de l'hypothétique version destinée au Quirinal, un témoin du prototype antérieur de quelques mois à la toile de Toulouse. L'hypothèse est très séduisante et les éléments à son appui ne manquent pas.

Quant à son contenu stylistique, Delaborde définissait déjà la peinture de Bruxelles comme "un fragment détaché des murs de Pompéi ou d'Herculaneum" qui réalise "l'idée que l'on peut se faire des grandes œuvres de la peinture antique": en effet,

le ton clair ou plutôt crayé de l'ensemble, et sa réalisation en "surface" plutôt que perspective, lui donnent ce caractère de peinture murale recherché par Ingres dans l'œuvre réalisée pour le Quirinal (N. 68); et cet élément semble important dans l'examen de la priorité.

c. [W. 320]. Une version, sans doute authentique (puisque elle était à l'origine chez la veuve d'Ingres), fait maintenant partie de la collection Wildenstein à New York. Peinte sur un exemplaire (papier marouflé sur bois, 58×46,9) de l'estampe de Pradier (voir plus haut), elle ne peut donc être antérieure à 1832, année où sortit l'estampe, et comprend quelques variantes: la statue de Marcellus habillée d'une armure, un nouveau personnage à gauche, etc. Delaborde la date de 1865.

**71** ■ ○ 62×49 \*1812? ■ ●  
LE DOCTEUR DEFRAANCE. Zürich, Collection Bührle.

[W. 80]. Le modèle était le médecin personnel de Lucien Bonaparte à la cour de qui il vivait à Rome [Naef]. De la collection de Lucien Bonaparte et de ses descendants, l'œuvre passa au duc de Trévise qui la vendit à Londres en 1935; après divers changements de propriétaires, entra en 1955 dans la collection Bührle.

**72** ■ ○ 97×79 \*1813? ■ ●  
JACQUES MARQUET, BARON DE MONTBRETON DE NORVINS. Londres, National Gallery.

[W. 81]. "Ingres P. Ro"; à droite: "ROM ...", sur le buste classique reproduisant une Athéna du Vatican [Kurz, "BM" 1950]. Le modèle (1769-1854), haut fonctionnaire du gouvernement français, fut de 1810 à 1814 chef

de toutes celles connues. Elle était signée et datée 1813. En 1851, elle appartenait à R. Lehmann; puis elle entra au musée de Riga d'où elle disparut en 1941 pendant l'invasion allemande. Les traits de Raphaël sont inspirés de ceux de Bindo Altoviti (voir les N. 77 et 113); un modèle féminin a dû poser pour son corps; ceux de son amie dérivent de la célèbre *Vierge à la chaise* (Florence, Pitti; cf. les N. 22 et 37) plutôt que du portrait de la *Fornarina* (Rome, Galleria Nazionale). La mise en page et les éléments iconographiques secondaires en général, devaient être semblables à ceux de la version Fogg (voir ci-dessous n. 73b); une série de "premières pensées", dessins conservés à Montauban, prévoient "Raphaël debout, dans la contemplation du portrait de la Fornarina (sur le chevalet) [...] et le peintre s'appuyant tendrement sur l'épaule de la jeune femme".

b. [W. 88]. Toile (68×55; "Ingres, Roma"; Cambridge, Fogg Art Museum) peinte pour le comte de Pourtalès en 1814 (resta dans la famille Pourtalès jusqu'en 1865 date où elle fut acquise par les Rothschild et ultérieurement par d'autres collectionneurs; en 1943 au Fogg); exposée au Salon de la même année. On voit au fond la *Vierge à la chaise* (voir plus haut) à demi-cachée par le portrait de la *Fornarina* sur le chevalet (*id.*); à gauche, par une loggia, vue d'architectures Renaissance.

c. [W. 89]. Toile (32×27; ...[E.U.], Collection F. Kettaneh), peinte peut-être en 1814 aussi (appartenant au peintre Müller, Stuttgart, et à divers autres propriétaires dont A. Kann). C'est la seule version où Raphaël n'enlace pas la *Fornarina*. Le portrait qu'il regarde n'est encore que dessiné; au fond, à gauche, paraît Jules Romain, des feuilles de dessin sous le bras.

d. [W. 231]. Toile (35×27; signée et datée: "Ingres à son ami Duban, 1840"; Columbus, Gallery of Fine Arts; provient, après diverses collections, de la collection de l'architecte Duban). La *Transfiguration* du Vatican remplace la *Vierge à la Chaise* (voir N. 73b), on distingue Jules Romain tenant un appui-main, dans l'angle gauche.

e. [W. 297]. Toile (élargie et marouflée sur bois, 70×54; restée chez Madame Ingres jusqu'à sa mort [1887]; après diverses collections, se trouvait en 1961 à la galerie Knödler de New York); commencée avant 1850, continuée en 1860-65 à Meung-sur-Loire et restée inachevée. La *Transfiguration* a été rapprochée; l'exécution du por-



71



72

vre maintenant à Bruxelles. S'il s'agit cependant de cette dernière, ses dates limites pourraient être comprises entre 1812 et 1819 puisque Delaborde précise qu'elle a été terminée à Rome en 1819; mais le tableau de Bruxelles a plutôt l'aspect d'une ébauche très avancée. Il pourrait d'autre part être un fragment découpé dans une œuvre plus grande [Mongan-Naef, 1967] ce qui expliquerait la disparition de la figure de Virgile: il manquerait toute la moitié gauche, ainsi que des bandes en haut et en bas de la moitié droite.



73 b



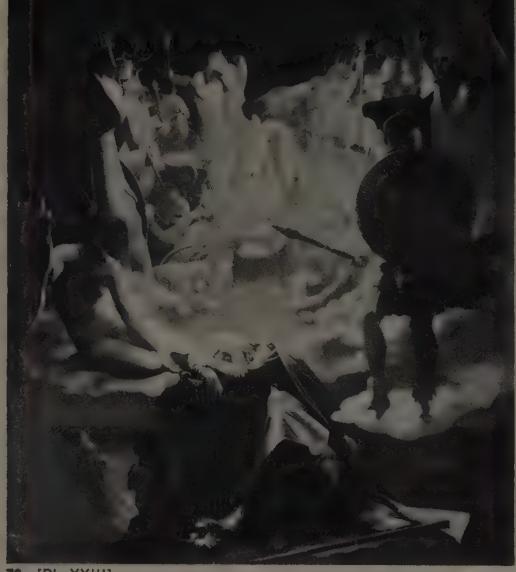
73 c



73 d [Pl. XLII]



73 e



76 [PI. XXIII]



(A gauche) Esquisse à l'aquarelle (Montauban, Collection particulière) pour le N. 76, Pl. XXII (voir le N. 76). - (A droite) Autre étude préparatoire (aquarelle 247×187 mm., 1809; Cambridge [Mass.], Fogg Art Museum) pour le même tableau (N. 76).

trait de la Fornarina est plus avancée que dans les répliques précédentes (voir ci-dessus); le paysage du N. 73b réapparaît, mais à droite; Jules Romain est supprimé.

**74** ■ ○ 27×20 "1813"? ☐ :

**TÈTE DE JEUNE FILLE (LAURE ZOËGA [?]).** Paris, Louvre.

[W. 65]. Esquisse exposée à la rétrospective de 1867. Delaborde, puis Wildenstein la datent de 1807-09; H. Rostrup, qui propose cette identification ("GBA" 1969), la date vers 1808. Elle ne peut être très postérieure à ces dates si l'on admet d'y voir une étude d'après nature pour le portrait de la Fornarina dans le tableau N. 73a. Offerte par Ingres à son ami Valot. (C)



**75** ■ ○ 18×24,5 ☐ :

**TÈTE DE JEUNE FILLE.** Toulose, Musée des Augustins.

On découvre de nombreux coups de crayon dans cette esquisse. Léguée par C. Dreyfus au Louvre en 1953 et déposée aux Augustins. Exposée par Ternois [*Ingres et son temps*, 1967] comme autographe d'époque imprécise; l'attribution est admissible et la période 1810-15 à envisager avec réserve. Non cité dans Wildenstein.

**76** ■ ○ 348×275 1813-35? ☐ :

**LE SONGE D'OSSIAN.** Montauban, Musée Ingres.

[W. 87]. "Ingres F. 1813" (sur le rocher, en bas au centre). Commandé en 1811 et exécuté pour le plafond de la chambre à coucher de Napoléon I<sup>e</sup> au Quirinal, à Rome (voir N. 68). Primitivement ovale (comme on le voit dans la partie inférieure) et placé entre quatre reliefs d'Alvarez, ancien condisciple d'Ingres chez David, représentant des songes de l'Antiquité [Ternois, "C" 1967]. Dut être déposé en 1815 (comme le N. 68). En 1835, le peintre le racheta, l'envoya à Paris et le léguera en 1867 au musée de Montauban; R. Balze le retoucha sous sa direction, mais ce travail, qui se prolongea au moins jusqu'en 1841, ne fut jamais achevé. Les poèmes gaéliques attribués à Ossian (mais dus en réalité à

divers poètes), recueillis, traduits en anglais et "développés" par J. MacPherson (1760-65), puis traduits en français par Letourneau (1777) susciteront un engouement extraordinaire dans les milieux pré-romantiques; et quand la supercherie de Mac Pherson fut dévoilée (1805), le prestige de "l'Homère du Nord" n'en resta pas moins énorme, et il détermina principalement le goût d'une des "sectes" néo-classiques issues de l'atelier de David. Gérard, entre autres (Gros, Girodet, etc.), développa un thème analogue (1801) pour la Malmaison (l'œuvre est détruite mais connue par des répliques, dont une a été récemment achetée par le musée de la Malmaison), et c'est son tableau qui inspira la composition de l'œuvre d'Ingres. Ici, Ossian voit en rêve Oscar (avec le heaume ailé) son fils, mort, Malvina, veuve d'Oscar, Fingal son père, roi de Morven, Starnos roi des neiges accompagné de jeunes filles jouant de la harpe, et d'autres héros de son poème. L'inachèvement de l'exécution, — ou bien la superposition des retouches ébauchées de Balze au "fin" d'Ingres, — et son atmosphère étrangement irrationnelle concourent au caractère onirique de cette peinture qui peut se ranger parmi les œuvres annonciatrices du surréalisme. Cf. l'article de Ternois ("RA" 1970).

Une aquarelle (282×238 mm.; "Ingres invent et fecit" [sur le montage ancien]; Montauban, Collection particulière; autrefois à Gilibert à qui Ingres dut la donner en 1821) sans doute antérieure à 1812, documente avec un groupe de dessins (1811-13; musée Ingres) la version initiale du tableau. Un second groupe de dessins (après

1835 ou 1841), à Montauban aussi, se rapporte au contraire à son état actuel. Une autre aquarelle (247×187 mm.), acquise en 1935 par Winthrop et léguée par lui au Fogg Museum, Cambridge (Mass.), pourrait être encore antérieure à celle de Montauban: l'inscription, en bas à droite, "Ingres in e Pinx Roma 1809", tendrait à prouver que le peintre pensait à ce sujet bien avant la commande pour le Quirinal; mais, iconographiquement, cette aquarelle est plus voisine de la toile que celle de Montauban et elle doit être, en fait, assez tardive. Diverses autres aquarelles sont également des variantes postérieures. (C)



74



95

**77** ■ ○ 59×46 1813-14 ☐ :

**LE CARDINAL BIBBIENA OFFRANT SA NIÈCE EN MARIAGE À RAPHAËL.** Baltimore, Walters Art Gallery.

[W. 85]. "Ingres" (en bas, à gauche). Selon une tradition, fondée principalement sur la *Vita di Raffaello...* de Comolli (1791), le cardinal Bibiena offrit sa nièce en mariage à son ami Raphaël; mais la jeune fille, de santé délicate, mourut avant les noces. La figure de Raphaël est inspirée du *Portrait de Bindo Altoviti*, Washington (il passait alors pour un autoportrait de Raphaël; voir le N. 113); celle de Bibiena, du portrait peint par Raphaël (Florence, Pitti); celle, épauquée, de la jeune fille, d'un portrait dit "la Fornarina" de Sebastiano del Piombo (Florence, Uffizi), que l'on attribuait alors à Raphaël (Randall avait pensé qu'il s'agissait d'un tableau de Titien). Dans la pensée d'Ingres, ce tableau devait faire partie d'une série consacrée à la vie de Raphaël mais il ne réalisa que celui-ci et le N. 73. L'œuvre aurait été peinte

en vingt jours, temps très court pour Ingres qui se félicitait d'ailleurs (lettre à Marcotte, 26. V. 1814) de sa rapidité en ce cas. Exécuté pour Caroline Murat, reine de Naples, ce tableau parut à la vente du prince de Salerne (Naples, 1852); après diverses collections, parvint (1903?) au musée de Baltimore. Une aquarelle (1864; 185×148 mm.) se trouve au Fogg Art Museum, Cambridge (Mass.).

**78** ■ ○ 1814 ☐ :

**CAROLINE BONAPARTE, PRINCESSE MURAT.**

[W. 90]. Portrait certainement réalisé, comme le prouvent des notes d'Ingres, mais qui disparut presque immédiatement (probablement à la chute des Murat en 1815) sans laisser de trace sauf peut-être un dessin du musée de Montauban qui semblerait avoir été fait d'après nature, à Naples.

**79** ■ ○ 1814? ☐ :

**LA FAMILLE MURAT.**

[W. 99]. Le portrait semble avoir été achevé et même remis; il fut en tout cas commenté et on peut y rattacher plusieurs dessins dont un de la reine Caroline assise (Paris, Collection J. Murat), et un, en pied, du prince Achille (*ibid.*), qui pourraient avoir été faits d'après nature à Naples. Le musée de Montauban en conserve quelques autres.

**80** ■ ○ 35×28 1814 ☐ :

**PAOLO ET FRANCESCA.** Chantilly, Musée Condé.

a. [W. 100]. "Ingres P.". Le sujet, bien connu, est tiré de la *Divine Comédie* de Dante (*Enfer*, V, 127-142). La source la plus généralement indiquée est l'illustration du même épisode gravée au trait d'après Flaxman (Londres, 1807); mais Ingres fut certainement encore plus impressionné par le tableau de Coupin de la Couperie, exposé au Salon de 1812 et gravé par C. P. Landon dans le *Salon de 1812* (Naef, "ZK" 1956). La figure de Paolo doit dériver [d'] d'un personnage de Raphaël dans la *Messe de Bolsena*. Et



(Ci-dessus, de gauche à droite) Dessin autographe (mine de plomb, 46×50 mm.; Montauban, Musée Ingres): étude préparatoire possible pour le N. 78. Esquisse relative à la famille Murat: le prince Lucien, le roi et la reine (*id.*, 87×117 mm.; "Prince Lucien, habit rouge et argent"; *ibid.*): vraisemblablement en relation, comme les dessins reproduits ci-dessous, avec le N. 79. - (Ci-dessous, de gauche à droite) Autres dessins en rapport probable avec le N. 79: le roi Joachim Murat (*id.*, 239×124 mm.; nombreuses indications pour les couleurs des vêtements; *ibid.*); le prince Achille Murat (*id.*, 291×217 mm.); "Dessin d'après nature / par moi Ingres Naples 1814" [signature peut-être postérieure au dessin]; Paris, Collection J. Murat); la reine Caroline Murat (*id.*, 298×225 mm.; "Ingres"; *ibid.*). Sept autres dessins en rapport probable avec le N. 79 se trouvent aussi au Musée Ingres.







Gravure d'A. Réveil (pl. 29 du recueil Magimel, 1851), qui restitue la version initiale décrite au N. 82a.

neurs de Montauban. Actuellement, collection particulière, Oslo.

d. [W. 207]. Une autre version (toile, 32×30; "J. Ingres Pit. 1831") où l'escalier Henri II du Louvre remplace la tribune des Caryatides; la scène comporte de nouveaux personnages (le duc d'Epernon, le cardinal du Perron, Malherbe et Gabrielle d'Estrées); après diverses tribulations, est actuellement chez un collectionneur parisien.



82 b [Pl. XXIX]



82 c



82 d



83 a



83 b



83 c

**83** ■ ● 91×182  
1814 1814 ■ ■  
**LA GRANDE ODALISQUE.** Paris, Louvre.

a. [W. 83]. "I. A. INGRES P.A.T 1814 ROM." (en bas, à droite). Commandée (1813) par Caroline Murat comme pendant au N. 57a; la chute de la dynastie napoléonienne en empêcha la livraison; acquise (1819; 1.200 francs par le comte de Pourtales-Gorgier, — d'où lui vient son autre dénomination "d'Odalische Pourtales", — chambellan du roi de Prusse; après quelques changements de pro-



82 c [Pl. XXIX]

priétaires, achetée par le Louvre en 1899. Exposée au Salon de 1819, puis en 1846 et en 1855 sans plus de succès: les principales critiques concernant la faiblesse du dessin [Keratry, 1820], la monotonie du coloris et surtout les incorrections anatomiques [Keratry, Mantz, 1855; etc.]: erreurs volontaires du reste. Du vivant d'Ingres, seules ses fidèles défendirent ces audacieuses qu'ils savaient nécessaires à la fluidité précieuse de la composition. Amaury-Duval, et quelques autres, comprîrent que le vrai orientalisme de la scène ne dépend pas des ac-

cent des maniéristes toscans du XVI<sup>e</sup> siècle: c'est d'eux qu'il a pris les proportions fortement allongées du modèle se déployant en une élégante forme serpentine. (C)

b. [W. 85]. Réplique réduite [W.]: serait la toile (marouflée sur bois, 6×10,7; signée au dos: "Ingres pinxit") ayant appartenu à Gilbert; fait partie maintenant, après divers prédecesseurs, d'une collection particulière française.

c. [W. 94]. Autre réplique (toile, 10×19; signée: "Ingres"), au musée Turpin de Crissé, à Angers, depuis 1859. Œuvre de l'atelier.

d. [W. 226]. Réplique en grisaille, exécutée probablement entre 1824 et 1834. C'est la toile (63,2×109,2) qui a appartenu à la veuve du peintre, est passée dans sa famille, puis a été léguée par Wolfe au Metropolitan Museum de New York en 1938.

e. [W. 97]. Réplique de la tête seule, médaillon (toile, diamètre: 42 cm.). Léguée au Louvre en 1927 par Cossion, en dépôt au musée de Cambrai depuis 1938.

f. [W. 98]. Une autre, prise d'un peu plus près (toile, 34 cm. de diamètre, signée en bas à gauche, au crayon: "J. Ingres" léguée au Louvre en 1938 par Mr P. Cartier et sa sœur. (C)

g. [W. 99]. Une troisième, le visage tourné vers la gauche, (toile, 42 cm. de diamètre) connue depuis 1867 seulement (vente Pastoret, Paris), a disparu.

**84** ■ ● 44×33  
1815 ■ ●

**L'ARÉTIN ET L'ENVOYÉ DE CHARLES QUINT... (Belgique), Collection particulière.**

a. [W. 103]. "J. Ingres, 1815". Décrit l'anecdote selon laquelle Charles Quint, revenu de son expédition malheureuse à Tunis, aurait envoyé une chaîne d'or à l'Arétin pour s'assurer sans doute le service de sa plume. L'Arétin aurait dit au messager de l'Empereur: "Voilà un bien petit cadeau pour une aussi grande folie" [Charpentier, Carpenteriana, v. 1660 (*in* Boscheron, 1724; M. Sampogna, *Lettre curiose*, 1741; G. Mazzuchelli, *La vita di P. Aretino*, 1773)]. Le portrait de l'Arétin a la même origine que celle de son pendant (N. 85a); les deux tableaux ont d'ailleurs eu la même histoire. Le caractère fortement anecdotique est compensé par le coloris très heureux qui prend bien la lumière.

b. [W. 252]. Dans une réplique (toile, 44×36) très postérieure ("J. Ingres, 1848"), la figure du messager reste à peu près la même tandis que l'Arétin est



82 d



83 a



83 b

assis (la silhouette s'insère en une arabesque idéale qui devrait la relier mieux à celle de l'envoyé, mais pâche par une perspective assez confuse); on remarque des variantes dans le fond: une jeune femme — une des fameuses "soubrettes" de l'Arétin — remplace la figure masculine à l'extrême droite et on aperçoit un autoportrait de Titien sur le mur, à gauche. Pendant du N. 85b, son histoire est analogue tant qu'il appartient à Marcotte-Genlis. L'œuvre est actuellement perdue.

**85** ■ ● 44×33  
1815 ■ ●

**L'ARÉTIN CHEZ LE TINTORET... (Belgique), Collection particulière.**

a. [W. 104]. "J. Ingres, 1815". L'anecdote est racontée par Ridolfi (*Maraviglie*, 1648): le Tintoret ayant su que l'Arétin l'avait calomnié, l'invita à venir poser dans son atelier. Quand l'Arétin arriva, "le Tintoret tira très brusquement un pistolet de sous sa veste" tout en disant à l'écrivain atterré: "Calmez-vous, je veux seulement prendre vos mesures". Ingres interpréta mal le mot *pistolet*, — qui désigne en réalité un couteau de chasse, — et a représenté Tintoret brandissant un énorme pistolet. Les traits de l'Arétin sont empruntés à la copie, gravée par P. de Jode, d'un portrait, probablement de Titien; la peinture est perdue,

mais elle n'était certainement pas un portrait de l'Arétin comme le prétend au contraire le graveur. L'œuvre d'Ingres a été exposée plusieurs fois à partir du Salon de 1824; son premier propriétaire connu était Réveil. Le caractère fortement anecdotique ne semble pas compensé, — du moins d'après la photographie, — par une réussite formelle. Pendant du N. 84a.

b. [W. 253]. Une réplique (toile, 44,5×55,6), très postérieure ("J. Ingres, 1848"), présente la même composition, avec quelques variantes de détails. Le



83 c



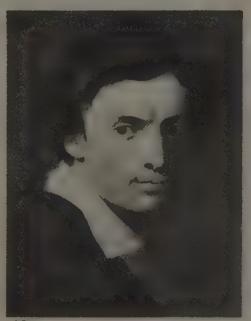
83 d

coloris est plus vigoureux et l'harmonie générale plus solide. Peinte comme le N. 84b son pendant, (exposée en même temps à la rétrospective de 1855) pour Marcotte-Genlis, dans la famille de qui elle resta jusqu'en 1875; elle fut ensuite séparée du N. 84b et se trouve maintenant dans une collection particulière à Paris.

**86** ■ ● 42×33  
1815 ■ ●

**JEAN-PIERRE CORTOT. Alger, Musée National des Beaux-Arts.**

[W. 105]. "Ingres, 1815 à Rome". Le modèle (1787-1843) était sculpteur. L'œuvre, — mentionnée par Ingres dans les *cahiers IX et X* — appartint longtemps à la famille de Comps, de Montauban et fut acquise par le musée d'Alger en 1936.



86



87 ■ 47x33 1815

**MONSIEUR DE NOGENT.** Cambridge (Massachusetts), Fogg Art Museum.

[W. 106]. "Ingres, Rome 1815". Le modèle était un ami du peintre. Après divers changements de propriétaires, l'œuvre a été léguée (1945) au Fogg Art Museum par G. L. Winthrop.



87

88 ■ 70x57 1815

**MADELEINE INGRES, NÉE CHAPELLE.** Zurich, Collection Bührle.

[W. 107]. En ce qui concerne le modèle, voir la Chronologie. Jusqu'en 1910 dans la famille de Mme Ingres; appartient à La-pause jusqu'en 1929.



88

89 ■ 25x32 1815?

**MADAME DE LAUREAL ET SON FILS.** Montauban, Musée Ingres.

[W. 201]. En haut à droite, inscription au crayon: "Madame de Lauréal ma Cousine, 1840"; une autre analogue, en bas à gauche: "M. Delaureal fils. Ingres". Identifié par Cambon, suivi par Wildenstein, comme étude probable pour les figures d'Apelle et de la Victoire dans l'*Apothéose d'Homère* (N. 121a); Momméa pense au contraire que ces deux têtes ont été utilisées dans le dessin "*Homère déifié*" (voir le N. 121a). Mme de Lauréal était la cousine de la première femme d'Ingres et l'épouse du greffier en chef de la cour impériale à Rome; née en 1782, elle avait cinquante-huit ans en 1840, ce qui ne ressort pas de ce portrait; on a donc supposé [Ternois, "ICPF, 11"] que l'esquisse remonterait au premier séjour d'Ingres à Rome, tandis que l'inscription, ou du moins la date, aurait été ajoutée par la seconde Mme Ingres. (C)



89

90 ■ 92x56 1815?

**EVE.** Montauban, Musée Ingres.

[W. 66]. Copie partielle d'une des compositions exécutées par l'atelier de Raphaël et sous sa direction pour les Loges du Vatican. Malgré sa médiocrité, les historiens s'accordent à y voir une œuvre autographe [jusqu'à Ternois, "ICPF, 11"] car Ingres lui-même mentionne cette peinture dans les cahiers IX et X, et de nouveau, dans la liste des œuvres léguées à Montauban (1851). Mais dans cette liste, l'œuvre est datée 1809, tandis qu'elle est citée dans le groupe des œuvres de 1815 dans les cahiers [id]. Elle a été parfois confondue avec une autre copie d'Eve, — au musée de Montauban aussi, — et tirée également d'un des épisodes des Loges, mais qui est différente de la présente. Elle est du reste d'Hippolyte Flandrin.



90

91 ■ 14x11 1815

**L'ABBÉ DE BONALD...** (France), Collection particulière.

[W. 108]. Fils du philosophe, le modèle (1787-1870) fut par la suite cardinal et archevêque de Lyon. Le portrait appartient longtemps à sa famille.

92 ■ 40x29,8 1816

**BENOIT-JOSEPH LABRE.** Paris, Collection particulière.

94 a



94 b



94 c

[W. 110]. Portrait, — tiré de sources iconographiques imprécises (peut-être d'après le portrait par A. Cavallucci, de la Galeria Corsini, à Rome), et à peu près limité à la tête, — de saint Labre (1748-83). Mentionné dans les cahiers IX et X d'Ingres qui l'offrit à H. Vernet; appartient ensuite à Ph. Delaroche et à M. Cottier. La date "vers 1816" a été fixée par Delaborde.

93 ■ 106x84 1814-16

**MADAME DE SENNONES.** Nan-

tes, Musée des Beaux-Arts.

[W. 109]. "Ing. Roma" (sur une carte, à droite de la glace). Le modèle, Marie Marcoz (1783-1828) était lyonnaise et d'origine bourgeois. Divorcée (1809) de J. Talansier, son concitoyen, elle devint la maîtresse vers 1810 du vicomte de Sennoy qui, en 1815, l'épousa. Ingres en fit d'abord un portrait au crayon, peut-être en 1813 (267x198 mm.; Etats-Unis, Collection particulière); l'année suivante, il dut commencer le tableau, qui était en tout cas déjà avancé le 7 juillet 1816 (lettre du peintre à Marcoz). Le tableau, désagréable à la famille de Sennoy qui n'avait jamais approuvé le mariage avec Marie Marcoz, fut négligé, déchiré puis vendu (120 francs en 1852) à un marchand d'Angers à qui le musée de Nantes l'acheta (4.000 francs en 1853). La pose naturelle et aisée a été étudiée dans neuf dessins maintenant à Montauban; mais la qualité exceptionnelle du portrait réside avant tout dans le coloris splendide et recherché des rouges éclatants de la robe se détachant sur les jaunes soyeux du divan, et exalté par le contraste avec les tons éteints de l'image reflétée par le miroir. (C)

94 ■ 39x49 1817

**HENRI IV RECEVANT L'AM-****BASSAEUR D'ESPAGNE.** Pa-

ris, Petit Palais.

a. [W. 113]. "Ingres Pinxit Roma 1817". Le thème a la même origine littéraire que le N. 82. Peint pour le comte de Blacas, ambassadeur de France à Rome; exposé au Salon de 1824, puis à la rétrospective de 1867; bien que resté dans la famille de Blacas, on en perdit la trace jusqu'à son entrée récente



97 a



97 b

ambassadeur et le souverain tenant un de ses enfants à califourchon) et avec un fond très différent. Elle a appartenu à Mme Ingres, puis à sa parente Mme Ramel.

d. [W. 204]. Une réplique tardive du N. 94a (toile; "Ingres 1828") parut aux rétrospectives de 1855 et de 1867; on sait qu'après quelques collectionneurs, elle appartint au baron Alphonse de Rothschild; actuellement disparue. Présente quelques variantes dans le groupe des enfants par rapport au N. 94a.

95 ■ 36x27 1817

**LA MADONE AUX CANDÉLA-****BRES.** Blois, Musée d'Art An-

cien.

[W. 116]. "D'après Sanzio, 1817, Ingres à Cherubini". Copie de la peinture alors à la Villa Borghese, à Rome, et actuellement à la Walters Art Gallery de Baltimore, attribuable à Jules Romain plutôt qu'à Raphaël. Offerte au célèbre musicien (voir le N. 133a) mais passée peu après chez His de la Salle, qui la léguera en 1870 au musée de Blois. L'œuvre est à l'origine d'une longue série de variations (voir en particulier le N. 132a), comprenant aussi la figure de la Vierge dans le *Vou* de Louis XIII (N. 116a).

96 ■ 1817

**LOUIS XVIII.**

[W. 117]. Copie d'une minia-

ture de Daniel Saint, com-

mandée par le comte de Blacas

dans les bras de François I<sup>e</sup>.

Peinte pour le comte de Blacas

comme pendant au N. 94a; les

c. [W. 115]. Une autre version, première pensée probable (toile, 40x47; Paris, Collection particulièr); dans le même sens que le N. 94a, mais ne comportant que trois personnages (l'



97 c



100 a



100 f



100 g



100 b [Pl. LXIV]



100 c



100 d



100 e

*Persée et Andromède* (Detroit, Institute of Arts. Voir le N. 100 b).

deux tableaux ont le même historique. Suscita l'intérêt de Stendhal au Salon de 1824 (*Mélanges*, 1867).

b. [W. 119]. Une version, avec les mêmes éléments mais intervertis (toile, 41×48; Northampton [Massachusetts], Smith College), a été publiée comme travail d'atelier par Klein ("BM" 1930); Wildenstein la catalogue au contraire comme réplique autographe. Il pourrait s'agir en fait, d'une première pensée, à relier à la peinture préliminaire préparée, avec collaboration éventuelle, pour les gravures de Richomme et de Réveil (ce qui expliquerait l'interversion des personnages).

c. [W. 267]. Autre version, analogue à la précédente (toile, 50×48; signée; Londres, Collection particulière) que Wildenstein donne pour une réplique

tardive, de 1850 environ (en raison surtout de la dédicace à A. von Humboldt, qui peut cependant avoir été placée à une autre époque, au moment du don). Serait probablement une étude préparatoire. Resta chez Humboldt jusqu'en 1860 et passa ensuite à G. Bernheim. (C)

### 98 ■ ○ 88×109 1818

**PHILIPPE V, ROI D'ESPAGNE, DÉCORÉ DE LA TOISON D'OR LE MARÉCHAL DE BERWICK APRÈS LA BATAILLE D'ALMANZA.** Madrid, Collection de S.A. la duchesse d'Albe.

[W. 120]. "Ingres Fat. an. 1818. Rom." Commandé par le duc d'Albe, avec le N. 99, vers 1813. Au service de Louis XIV, le maréchal de Berwick avait assuré le trône d'Espagne au petit-fils du souverain par la victoire d'Almanza; ici, le jeune Philippe V décide le vainqueur en présence de la reine d'Espagne, de la cour et de la suite du maréchal de Berwick. Les éléments historiques, soigneusement traduits, dérivent peut-être des cartons de Le Brun pour la suite de tapisseries des Gobelins de *l'Histoire du Roi* qu'Ingres connaît certainement par des gravures. Un dessin d'ensemble de 1813 (Bayonne, musée Bonnat) doit être une première pensée mais avec moins de personnages; à Montauban, il y a vingt-cinq études de détails (l'aquarelle du Petit Palais est au contraire une réplique tardive: 1864). Au Salon de 1819 et aux expositions à Paris de 1846 et de 1855, l'œuvre ne provoqua guère qu'incompréhension: on en critiqua le coloris arbitraire, l'affection [Jal, 1819], les incorrections de dessin [Thoré-Bürger, 1846], la crudité [Blanc] etc.

que de Malines au nom du pape, pour avoir soumis la Flandre révoltée. L'œuvre resta inachevée, à la satisfaction d'Ingres qui disait avoir accepté cette commande pressé par le besoin (*Cahier IX*). A l'origine, la toile se développait en longueur et on voyait le prélat, à gauche avec sa suite, remettre les insignes pontificaux au duc, debout à droite [Ternois, "ICPF", 11]; cette disposition, visible à l'œil nu, a été pleinement révélée aux rayons infra-rouges, et le tableau d'Alaix (1818), *l'Atelier d'Ingres* (Montauban, musée Ingres) la confirme. La solution visible maintenant fut décidée en 1819 [Blanc]: sur la toile développée désormais à la verticale, on voit le duc assis sur un trône au sommet de gradins; pour compenser le vide créé à droite, Ingres voulait remplacer le duc effacé par un diacre tendant à l'archevêque l'épée à remettre au "héros" [Ternois, "C", 1967], comme le confirme une lettre d'Ingres à Gilibert (15.VII. 1821). Quelques dessins, dont deux à Montauban, montrent une première pensée: on y voit Angélique, les mains liées derrière

### 100 ■ ○ 147×199 1819

**ROGER DELIVRANT ANGÉLIQUE** Paris, Louvre.

a. [W. 124]. "J. A. D. Ingres. P. it Roma 1819" (en bas, vers la droite, sur le rocher). Commencé en 1818 [L]; acquis pour Louis XVIII (1819, 2.000 francs) sur intervention du comte de Blacas; de 1820 à 1823 placé en dessus-de-porte dans la Salle du Trône, à Versailles; dès 1824 passa au musée du Luxembourg d'où il fut transféré au Louvre en 1874. Le thème est tiré du *Roland furieux* de l'Arioste (X, 92 sq.); les suppositions [Deonna; Davies; W.; Mongan; etc.] concernant un présumé projet initial de représenter le mythe de Persée et Andromède semblent dénuées de fondement [Ternois, "C", 1967], comme le confirme une lettre d'Ingres à Gilibert (15.VII. 1821). Quelques dessins, dont deux à Montauban, montrent une première pensée: on y voit Angélique, les mains liées derrière

au tombeau d'Antonio da Rido (XV<sup>e</sup> siècle) à Santa Francesca Romana, à Rome, dont on sait qu'Ingres avait fait une copie (Ternois, "ICPF", 3').

Les critiques adressées à l'œuvre, exposée au Salon de 1819, furent les mêmes que celles faites au *Jupiter et Thétis* (N. 67a): gothique, fausse candeur, bizarrerie, coloris violacé etc. [Gault de Saint-Germain; Kératry; etc.]. En 1824, Delacroix trouva le tableau "charmant"; et en 1855, Théophile Gautier dit: "Rarement le sens intime du Moyen Age a été mieux compris". Mais avec Blanc seulement [1870] parlait-on de la pureté du marbre florentin et de la "beauté individuelle" d'Angélique.

La figure d'Angélique fut très admirée et souvent copiée, en particulier par Seurat (G.-B., coll. part.).

b. [W. 126]. Cette belle étude d'après nature (toile, 45,8×37), témoin d'une première pensée, fut donnée par Ingres à P. Delaroche (1831) et, après diverses collections, léguée (1943) au Fogg Art Museum de Cambridge (Mass.). Désignée parfois sous le titre d'*Andromède*, suivant l'hypothèse citée plus haut. La même figure réapparaît dans une toile (18,2×15; signée "Ingres", naguère dans la collection Reid [Edimbourg] et maintenant à l'Institute of Arts de Detroit [W. 125]), donnée souvent comme autographe [par Mongan encore, 1967] (elle est parfois intitulée "Persée et Andromède" [voir plus haut]), mais il est difficile de l'admettre dans le *corpus* d'Ingres.

c. [W. 127]. Belle étude définitive de la figure d'Angélique sur fond rose (toile, 84,5×42,5), dite *Angélique aux trois seins* (H. de Waroquier), léguée au Louvre [1927] par P. Cosson.

d. Analogique à la précédente, mais doit être une réplique partielle du tableau définitif: toile (92×73), — ayant appartenu à Mme Maille (inscription au



93 [Pl. XXX]



### 99 ■ ○ 105×82 1815-19\*

**LE DUC D'ALBE À SAINTE-GUDULE.** Montauban, Musée Ingres.

[W. 102]. Commandé avec le N. précédent par le quatorzième duc d'Albe, par l'intermédiaire de son représentant à Rome, Poublon; il devait représenter le duc d'Albe, envoyé méprisé de Philippe II, devant à Bruxelles, dans l'église Saint-Gudule, les remerciements adressés par l'archevê-



98

loris (splendide entremèlement de gris et de rouges d'une couleur extraordinaire) pouvait unifier et rendre convaincante. Demeurée chez le peintre jusqu'en 1851 au moins, l'œuvre passa dans plusieurs collections, dont celle de Degas (jusqu'en 1918), puis au Wallraf-Richartz Museum de Cologne pendant la guerre; attribuée (1945) au Louvre par l'office des Biens privés, elle est au musée Ingres de Montauban depuis 1951 (dépot des Musées nationaux).

re le dos, le visage tourné dans l'autre sens; la même pose revient dans des études peintes (voir ci-dessous). Dans un dessin d'ensemble (171×197 mm.) au Fogg à Cambridge (Mass.), la jeune fille a encore les mains liées derrière le dos, mais elle a la tête renversée en arrière comme dans l'œuvre achevée. L'ébauche peinte du Louvre (N. 100d), et un dessin de Montauban, présentent Angélique dans la pose définitive. L'armure de Roger peut avoir été empruntée



99

dos), parente de la seconde épouse du peintre, — mise en dépôt au musée de Montauban par le Louvre (1954). Donnée à l'atelier par Ternois ("ICPF", 11"). Il ne faut pas confondre cette œuvre avec le n. 127 bis du catalogue Wildenstein (où elle est citée comme portant la signature "Ingres" et perdue), ni avec la fig. 76 qui dans le même catalogue est donnée comme esquisse préparatoire (et où l'on reconnaît difficilement la main du maître).



101



102

re de la Villa Médicis à partir de 1817. Ingres lui fit don de son portrait, que Lemoine vendit à Jean Gigoux; remis dans le commerce d'art à partir de 1908 et acheté à la vente La pauze (Paris, 1929) par la Nelson Gallery of Art.

**102** ■ ○ \*14x11? 1815-20

ANDRÉ BOYER.

[W. 143]. Le modèle (1782-1862) était l'intendant de Lucien Bonaparte. Tout en la mentionnant comme une "petite miniature", Ingres use pour cette œuvre [cahiers IX et X] des mêmes termes que pour le N. 91, ce qui laisse supposer les dimensions indiquées ici. Il pouvait donc s'agir non d'une miniature mais d'une vraie peinture à l'huile [W.]. Delaborde la situe vers 1815-1820. A juste titre, Wildenstein ne retient aucune des identifications proposées jusqu'ici [Boyer, "GBA" 1930; Mariani, "E" 1935]. Disparu.

**103** ■ ○ 21x16,5 \*1820? 1820

TÊTE DE JUIVE. Paris, Collection particulière.

[W. 144]. "Ingres". La toile d'origine a été agrandie du côté droit et marouflée sur bois. Offre l'aspect typique des études faites d'après nature pour les grandes compositions, mais on n'a pas encore découvert son utilisation. Avant de l'exposer à la rétrospective de 1867, Ingres l'avait vendue à Haro dont le fils probablement la vendit à Degas (1892).

**104** ■ ○ 108x85,7 1820 1820

LORENZO BARTOLINI. Paris, Louvre.

a. [W. 142]. "Bartolini statuaire, peint par Ingres, à Florence, 1820". Sur le modèle, voir le N. 39. A gauche le buste de Cherubini, une partition de Haydn, livres de Dante et de Machiavel. Après divers passages, entra au Louvre avec la donation C. de Beistegui (1942).

b. On sait que ce portrait a été copié par un élève d'Ingres, A.-F. Stürler (1802-1881), et que le peintre retoucha cette réplique aujourd'hui perdue. Non cité dans Wildenstein.

**105** ■ ○ 280x217 \*1820-1841 1820

JÉSUS REMET À SAINT PIERRE LES CLEFS DU PARADIS. Montauban, Musée Ingres.

a. [W. 132]. "J. Ingres Rom. 1820". Commandé en 1817 pour l'église du couvent français des Dames du Sacré-Cœur à la Trinité-des-Monts, à Rome; achevé en 1820; remis (en



105 a



105 d



105 i



105 k



105 e



105 h

e. [W. 287]. Très voisin de l'œuvre précédente, cet ovale (toile, 87x75; "J. Ingres, 1859"; autrefois collection Wildenstein, New York, et maintenant au Museu de Arte, São Paulo) aurait été commencé, selon une inscription au revers, avant la peinture définitive, en 1818; la signature et la date y auraient été apposées bien après à la demande de Haro.

Des versions ultérieures et analogues sont signalées par Delaborde, Davies, etc.; mais il est difficile de les repérer et d'en évaluer l'authenticité.

f. [W. 227]. Une réplique de la composition complète (toile, 47,5x39,5; signée "Ingres p<sup>me</sup>"), ayant appartenu au comte H. de Mortemart, puis à divers collectionneurs et à Degas, a été acquise (1918) par la National Gallery, Londres. Antérieure à 1839.

g. [W. 233]. Une autre, ovale (toile, 54x46), achetée (1844; 5.000 francs) par le musée de Montauban, signée "Ingres", et datée "1841".

**101** ■ ○ 46x35 \*1819? 1819

PAUL LEMOYNE. Kansas City, William Rockhill Nelson Gallery.

[W. 130]. "Ingres". Le modèle (1784-1873), dit Lemoine Saint Paul, sculpteur, fut pensionnaire

1841) au gouvernement français (et remplacé par une copie due au peintre Murat) pour la collection de Louis XVIII et modifié par Ingres lui-même en 1841-42; ensuite au musée du Luxembourg; puis (1874) au Louvre qui, en 1959, le mit en dépôt au musée de Montauban. Le sujet est tiré de l'évangile selon saint Matthieu (XVI, 19); le groupement des figures s'ins-

pire du carton de Raphaël pour la tapisserie sur le même sujet (Victoria and Albert Museum, Londres). Le Musée Ingres possède 73 dessins relatifs à cette composition (études préparatoires, calques, études faites à partir de 1837 en vue de la gravure de Pradier). La composition est d'un classicisme conventionnel, et le coloris est plutôt froid et clinquant: elle



104 a



106



107 [PI. XXXI]



110 [PI. XXXII]

eut bien accueillie par la critique.

b. [W. 133]. On retrouve la composition entière dans une toile (26x19; Aix-en-Provence, Collection particulière) qui n'est sûrement pas une réplique peinte pour Gilibert, l'ami du peintre [Delaborde; W.] mais bien une ébauche préliminaire, puisqu'on la reconnaît dans l'Atelier d'Ingres peint par Alaux en 1818 (Montauban, Musée Ingres) [voir aussi la lettre à Gilibert du 3.VII.1821].

c. Une copie réduite, par Paul



105 b

Flandrin, retouchée entièrement par Ingres qui y ajoute deux personnages, appartenant à E. Gatteaux; elle échappa à l'incendie de sa maison (1871 [Duplessis]) mais elle est maintenant perdue (non citée dans Wildenstein). Elle servit à la gravure de Pradier.

d. [W. 134]. Une étude pour la tête du Christ (toile, 50x37; "Ingres"), ayant appartenu à la veuve d'Ingres, est [W.] dans une collection particulière parisienne.

e. [W. 135]. Une belle étude pour les mains du Christ (toile, 35x22; "Ingres") est aussi dans une collection particulière à Paris. [W.]

f. [W. 136]. Etudes pour le pied droit de Jésus (toile marouflée sur bois, 21x25; "Ingres"); donnée par Ingres à Haro. Passa ensuite dans des ventes jusqu'en 1914. Paris, collection particulière. (C)

g. [W. 139]. Etude pour la tête de saint Paul (toile, 45x36; "Ingres"). Exposée en 1855 et en 1867. On en perd les traces après 1891.

h. Deux études d'après nature pour la tête de saint Pierre (toile, 49x35); celle de gauche déjà l'attitude définitive. Collections du paysagiste Bodinier, élève et ami de Corot; léguée par lui au musée des Beaux-Arts d'Angers. Wildenstein ne



111

l'a pas cataloguée, mais elle est d'excellente qualité et certainement autographe.

I. [W. 137]. Etude pour la tête de saint Jean (toile, 38×25), autrefois collection Moitessier, puis collection particulière, Paris [W.]. A identifier probablement avec la *Tête de saint Jean-Baptiste* exposée à la Société des Amis des Arts, de Bordeaux, en 1867 [*Id.*].

J. [W. 140]. Etude pour la tête de saint Philippe ("Ingres"), exposée à l'Exposition universelle de 1855, a disparu ensuite.

K. [W. 138]. Etude très vigoureuse pour la tête de saint Matthieu (toile, 55,5×46; à l'origine, 44,5×36,5; sur la partie ajoutée: "Ingres P.", au revers "Donné par M. Ingres à M. E. Haro, 1855"). Don Halvorsen au Louvre (1930).

**106** ■ ○ 76×60 1821 ☐ :

JEANNE GONIN. Cincinnati, Taft Museum.

[W. 147]. "D. Ingres pint. flor. 1821" (en bas, à gauche). Le modèle (1787-1842) était la sœur de Jean-Pierre Gonin, négociant suisse, lié à Ingres d'une longue amitié. Le portrait a été probablement commandé par le fiancé de Mlle Gonin, P. Thoméguex, génois établi à Florence. Le tableau resta dans la famille Thoméguex jusqu'à sa vente vers 1923 (350.000 francs?). Il devait, peu après, être racheté par Ch. Ph. Taft.

**107** ■ ○ 107×86 1821 ☐ :

LE COMTE GOURIEV. Lenigrad, Ermitage.

[W. 148]. "Ingres Flor. 1821" (en bas, à gauche). Le modèle (1792-1849), brillant officier pendant la guerre contre Napoléon, séjournait [Ternois] à Florence

pendant sûrement question de ce tableau dans une lettre d'Ingres à Gilibert (20.IV.1821) qui devrait éliminer les doutes soulevés par une lettre de H. Lehmann à la comtesse d'Agout (18.IX.1839 [in S. Joubert]), où il parle d'un portrait du même Gouriev en voie ou en projet d'exécution; en réalité ce projet ne fut pas réalisé.

**108** ■ ○ 47×56 1821 ☐ :

L'ENTRÉE A PARIS DU DAUPHIN, FUTUR CHARLES V. Hartford, Wadsworth Atheneum.



108

qu'avait déjà démontré son auteur, — vrai ou prétendu, — Jean Pastorel [Ternois, "C" 1967]. Appartient à divers collectionneurs avant de parvenir, en 1959, au musée d'Hartford. Dessins et notes témoignent des recherches historiques du peintre: Ingres a dû s'inspirer en particulier des miniatures de Fouquet pour les *Grandes Chroniques de France* (Paris, B.N., Ms. fr. 6465, f° 419), sans oublier les modèles italiens des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles et les Nazaréens alors à Rome: le tableau a en effet une grande affinité avec



a. [W. 146]. "J. Ingres 1821". Représente le retour à Paris du futur Charles V (2.VIII.1838) après la victoire des royalistes sur Étienne Marcel. Le cortège est accueilli par les membres du Conseil de Régence, J. Pastorel, E. Alphonse et S. Mailly (suivant le récit de Froissart). L'œuvre, commandée par le marquis de Pastoret, devait probablement symboliser son royalisme aux Bourbon en évoquant la fidélité à la couronne. (C)

b. [W. 145]. Un buste d'homme en cuirasse, mais tête nue (toile, 50×40; "Ingres, 1821, Flor."); collection Wildenstein, à New York, après divers passages dans des collections françaises) est parfois rattaché [Blanc; W.] au N. 128a (où l'on retrouve en effet le visage barbu, à demi-couvert par une femme tenant un enfant, à gauche); mais il est plus probablement une étude préparatoire au guerrier en cuirasse, à l'extrême droite de l'*Entrée de Charles V*. On y a vu un rappel de Mantegna [Bryant] mais l'influence d'un vénitien du XVI<sup>e</sup> siècle, Titien, Tintoret ou Veronese, semble plus plausible.

**109** ■ ○ 115,8×168 1822 ☐ :

LA VÉNUS D'URBIN. Baltimore, Walters Art Gallery.

[W. 149]. "Ingres, d'après le Titien. Florence, 1822". S'identifie vraisemblablement avec la copie d'après le tableau de Titien (Florence, Uffizi) mentionnée par Ingres dans les *cahiers IX* et X. L'œuvre figura à la retrospective de 1867; elle appartenait déjà à Haro (1866); propriété ensuite de Khalil bey, ambassadeur de Turquie à Paris, qui raffolait de ce genre de sujet (voir les N. 57 e, 168a); à sa vente (1868) l'œuvre fut achetée pour la collection Wandé (Lille); puis elle disparut, et l'on se demanda alors laquelle des Vénus de Titien reproduisait cette copie (cf. W. n. 149); après un itinéraire inconnu, parvint en 1931 à la Walters Art Gallery où elle ne fut

identifiée que récemment [cf. Randall, "A" 1965].

**110** ■ ○ 119,4×92,7 1823 ☐ :

MADAME LEBLANC. New York, Metropolitan Museum.

[W. 152]. "Ingres P. flor. 1823" (en bas, à gauche). Françoise Poncelle (1788-1839) épouse J.-L. Leblanc à Florence en 1811 (voir le N. 111 pour d'autres indications).

**111** ■ ○ 121×95,6 1823\* ☐ :

JACQUES - LOUIS LEBLANC. New York, Metropolitan Mu-

seum.

[W. 153]. "Ingres Pinx." (sur la feuille à droite). Le modèle (1774-1846), secrétaire du cabinet de la grande duchesse de Toscane, Elisa Bacciochi, sœur de Napoléon, se lia d'amitié avec Ingres en 1821, par l'intermédiaire des Gonin (voir le n. 106) et le peintre fit un crayon et à l'huile plusieurs portraits de sa famille [Naef]. Ce portrait et son pendant (N. 110) restèrent dans la famille Leblanc jusqu'en 1886 au moins; Degas les acheta dix ans plus tard et les garda jusqu'à sa mort. Le Metropolitan de New York les acheta à sa vente après décès (1918). (C)

[W. 150]. "Ingres". Copie ébauchée du tableau de Raphaël au Palais Pitti, peut-être étude préparatoire au *Vœu de Louis XIII* (N. 116a). Legs Ingres (1867).

**115** ■ ○ 28×23 1821-24 ☐ :

LES MAINS DE MADDALENA DONI. Bayonne, Musée Bonnat.

[W. 151]. Copie partielle du tableau de Raphaël au Palais Pitti. Légué par Bonnat; à identifier peut-être [W.] avec le n. 155 de la vente Beurnonville (Paris, 1885).



113



Copie du Portrait de Bindo Altoviti (Montauban, Musée Ingres); voir à ce sujet le N. 113.



114



115



108 a



108 b



116 a



116 b



116 h



116 c



116 g



116 e



116 f

116 ■ 421×262 1824

LE VŒU DE LOUIS XIII. Montauban, Cathédrale Notre-Dame.

a. [W. 155]. "J. Ingres, 1824" (en bas); sur le cartel tenu par les anges: "VIRG. DEIP. / REGN. VOY / LUDOV. XIII / A. R. S. H. / MDCXXXVIII / FEB.". Commandé en 1820 par le Ministère de l'Intérieur après quelques discussions sur le nombre d'œuvres à faire exécuter pour la cathédrale de Montauban; finalement une seule peinture fut commandée pour le prix de 3.000 francs (la Fabrique en paya 2.000 de plus par la suite). Peint à Florence de 1821 à 1824; apporté rouillé à Paris par Ingres lui-même, il dut être rentoilé avant d'être exposé au Salon en novembre 1824. Le Gouvernement cherche à le retenir pour le musée du Luxembourg, mais Ingres s'y opposa, et le tableau ne fut mis en place à Montauban qu'en novembre 1826. Le thème convenu était le "Vœu de Louis XIII qui met sous la protection de la Sainte Vierge à son Assomption le Royaume de France" (1638), thème déjà traité antérieurement par d'autres peintres [cf. Auzas, 1967]. Ingres pensa d'abord limiter son tableau à la représentation de l'Assomption de la Vierge; puis influencé sans doute par les Madones de Raphaël, il choisit de faire une Vierge à l'Enfant; dans une phase intermédiaire, il projeta une Vierge de douleur, dont témoignait un dessin (disparu) de l'ancienne collection Gatteaux (Blanc; Delaborde). Une centaine de dessins, à Montauban (musée Ingres) et dans différents musées, documentent le long travail préparatoire qui impliqua, outre l'étude de Raphaël, l'examen du même thème interprété par Ph. de Champaigne (Caen, Musée), et du Henri IV de Pourbus (Florence, Uffizi) dont il tira la parure royale ("habillant le fils de l'habit du père" [lettre à Gilibert, 24.XII.1821]). Ingres trouva difficilement un modèle pour la figure du roi et dut à la fin en faire venir un de Rome. D'après Blanc, Ingres aurait posé nu sur une échelle et tenant son chapeau (en guise d'enfant!) pour faire fixer l'attitude de la Vierge par le peintre Constantin, son ami. Pour l'Enfant, il aurait employé un petit mendiant boiteux [*Id.*]. Pour la première fois, la critique du temps, — Landon inclus — fut unanimement élogieuse; ce fut pour Ingres un vrai triomphe confirmé par la remise de la croix de la Légion d'honneur et un fauteuil à l'Académie des Beaux-Arts (1825). Seul le chapitre de Montauban fut mécontent et fit chastement poser des feuilles de vigne en papier doré sur l'Enfant Jésus et les deux angelots; Ingres n'obtint que bien plus tard la suppression de ces cache-sexe; mais il ne vit jamais son œuvre dans la lumière favorable où elle se trouva après les travaux faits en 1847. [Ternois, "BM" 1967].

b. [W. 156]. Ebauche datable de 1822 (toile, 36×23; "Ingres Flor. 18..."). Donnée par Ingres à Cambon (1849) qui la léguera (1885) au Musée Ingres de Montauban. C'est une première pensée, avec la figure de la Vierge debout, sans l'Enfant.

Wildenstein [W. 156 bis] a publié comme étude d'ensemble un médaillon (papier marouflé sur toile, 19 cm. de diamètre; New York, Collection Wildenstein), portant l'inscription: "Ingres à son élève Raymond"; ce serait donc une dédicace à R. Balze qui aurait eu l'œuvre dans sa collection. Jugeant sur photographie, l'attribution à Ingres semble à exclure.

c. [W. 158]. Plusieurs études pour les anges qui écartent les rideaux, et sont des rappels évidents de Raphaël, sont réunies sur une toile (60×74; "Ingres") vendue par l'auteur à Haro (1866); après différents passages, elle est maintenant [W.] dans une collection particulière à Paris.

d. [W. 159]. Quelques études de jambes pour l'un des anges



Prétendue ébauche (diam.: 19 cm., New York, Collection Wildenstein) du N. 116a (voir le N. 116b).

(ci-dessus) sur une toile (marouflée sur bois, 34×19; "Ingres") dont l'historique est analogue à celui de l'œuvre précédente mais qui est perdue depuis 1893.

e. [W. 160]. Des études de l'Enfant se trouvent dans une toile (40×31), signalée dans diverses collections et en dernier lieu [W.] à Paris, dans une collection particulière.

f. [W. 157]. Une première pensée pour l'ange au cartel de droite, inspirée à la fois de la Madone de Foligno (Rome, Va-

tican) et de Pontormo, est en récemment dans la collection Wildenstein.

g. [W. 161]. Une étude pour les mains du roi (toile, 39×28) léguée par Ingres à Cambon qui à son tour la léguera au musée Ingres à Montauban.

h. Une dérivation du groupe céleste (avec l'Enfant quelque peu modifié, sur le modèle de celui de la Madone d'Albe de Raphaël [Washington, National Gallery]) est intéressante tant que témoigne des possibilités d'Ingres peintre de tableaux d'autel à sujets traditionnels. Ce groupe figure dans l'aquarelle (papier, 26,4×18,7; "J. Ingres" fec. 1855, à Madame Ingres"; Cambridge [Massachusetts], Fogg Art Museum, legs Winthrop) représentant l'Apparition de la Vierge à saint Antoine de Padoue et à saint Léopold d'Autriche. Le don qu'en fait le peintre à sa seconde femme pourrait expliquer le choix des deux saints, en particulier de saint Léopold, absolument inhabituel [Mongan].

117 ■ 31×23 1824?

PROFIL D'HOMME BARBU (ÉTUDE POUR LA TÊTE DE SAINT PIERRE). Paris, Collection particulière.

[W. 162]. "J. Ingres, 1824". Habituellement désigné par le second titre; cependant cette appellation n'est pas sûre, ni même vraisemblable d'autant que l'iconographie adoptée par Ingres pour la représentation de ce saint paraît très différente de celle-ci (voir le N. 105a); ce profil rappelle plutôt celui de Pindare dans l'Apothéose d'Homère (N. 121a). Parut à la vente aux enchères J. de Hauff (Bruxelles, 1877); appartint ensuite à Lapauze et fut acheté par Druet à la vente de ce dernier.

118 ■ 93×74 1826

MADAME MARCOTTE DE SAINT-EUSTACHE. Paris, Louvre.

[W. 166]. "Ingres, 1826". Le modèle, née Salvaing de Bois-



117



120



118 [PI. XXXIII-XXXIV]



119

sieu, "une jeune femme frêle..." [L.] était la belle-sœur de Marquette d'Argenteuil, l'amie fidèle d'Ingres (voir le N. 60). L'œuvre resta jusqu'en 1923 dans la famille du modèle.

**119** ■ 100×82  
1826

**LE COMTE AMÉDÉE-DAVID DE PASTORET.** Chicago, Art Institute.

[W. 167]. "Ingres, 1826"; en haut, à gauche: "A M. de Pastoret Aetat. 32". Cette inscription ne concorde pas avec la première. En 1826, le comte, puis marquis de Pastoret (1791-1857), — haut fonctionnaire d'Etat qui réussit à maintenir sa situation malgré les changements de régime advenus pendant sa carrière, et client d'Ingres à qui il avait commandé très opportunément *l'Entrée de Charles V à Paris* (N. 108a), — avait trente-cinq ans; il en avait donc trente-deux en 1823 quand Ingres dut faire les premières études pour le portrait commandé fermé en 1824. Précieux jeu de noirs sur noirs dans le rendu de l'uniforme de conseiller d'Etat, mis en valeur par la croix de la Légion d'honneur, remise au modèle en 1824, et par les gants beurre frais. Appartient à Degas.



103

**120** ■ 77×65  
1822-27

**LA VIERGE AU VOILE BLEU.** New York, Collection Wildenstein.

[W. 203]. "Ingres P.", Commandé par le comte de Pastoret (voir le N. 119) vers 1822, peut-être comme variante de la Vierge du Voile (N. 116a) qui lui ressemble sans aucun doute. Le N. 127, destiné à lui faire pendant, sera peint en 1834. Resta dans la famille Pastoret jusqu'en 1897; passa ensuite dans plusieurs ventes. Le motif des mains jointes relie la composition à la longue série des Vierges à l'hostie (voir N. 132), ainsi qu'aux N. 130a et 160a. Les innombrables reproductions lithographiques de ce tableau sont la preuve de son succès.

121 a [Pl. XXXVI-XXXVII]



(A gauche) Schéma pour l'identification des personnages représentés dans le N. 121 a. - (A droite) Dessin (1840-1865); Paris,



Louvre) connu sous le titre d'Homère déifié, et entrepris par Ingres en vue de sa gravure pour Calamatta. (Voir le N. 121 a).

**121** ■ 386x515  
1827

**L'APOTHÉOSE D'HOMÈRE.** Paris, Louvre.

a. [W. 168]. "INGRES PING[bat] / ANNO 1827" (en bas, à gauche et à droite). Commandé en 1826 pour décorer le plafond de la neuvième salle (dite salle Clarac) du musée Charles X au Louvre, inauguré par le roi en 1827. La peinture fut exécutée dans l'atelier d'Ingres aidé de Cambon et de Debia, ses élèves; les inscriptions latines et grecques furent rédigées par l'archéologue Raoul-Rochette; Ch. et A. Mœnch peignirent, sur dessins d'Ingres, la décoration des voûtures (allégories des sept villes qui se disputèrent la naissance d'Homère); il est difficile de suivre Schlenoff ("BSHAF" 1960) qui donne cette décoration comme autographe]; Ingres fut payé 20.000 francs. Entreprise en novembre 1826, l'œuvre fut donc exécutée avec une rapidité inaccoutumée pour Ingres: elle était marouflée sur le plafond le 4 novembre 1827. En vérité elle n'était pas tout à fait terminée [Vitet, "GL" 22.XII. 1827]; c'était plutôt une grisaille et elle ne dut être complète-

ment achevée que pour le Salon de 1833 ("LA" 1833), bien qu'Amaury-Duval affirme qu'Ingres n'y fit que quelques retouches pour cette occasion (dans le costume de Molière en particulier). En 1855, la toile fut descendue pour être présentée à l'Exposition universelle; en 1860 elle fut remplacée dans la salle Clarac par une copie des frères Baize et de M. Dumas; l'original entra au Luxembourg où il resta jusqu'en 1874; on le voit maintenant au Louvre en position verticale (il n'a pas été conçu du reste pour être vu d'en bas).

Ingres semble avoir médité ce sujet bien avant la commande; ce qui pourrait expliquer la rapidité de l'exécution qui n'en comporte pas moins des incertitudes, repentirs et études, dans le choix des personnages en particulier, tandis que la mise en page fut fixée immédiatement, comme en témoignent de nombreux dessins (plus de trois cents au Musée de Montauban, d'autres au Louvre et dans des collections particulières, tant de détails que d'ensemble). Le plan général est

centré sur la figure d'Homère, assis sur un large piédestal, devant le temple qui lui est dédié; la Victoire (ou une autre allégorie, cf. *infra*) la couronne; à ses pieds, assises sur un degré du trône, les personifications de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*; sur les côtés, le long des marches de l'escalier monumental, poètes, philosophes, peintres, architectes, sculpteurs, musiciens et chefs d'armée de tous les temps, rendent hommage au poète; l'Apothéose devient ainsi une sorte de profession de foi artistique et spirituelle d'Ingres, qui a peut-être même eu l'intention de s'identifier en quelque sorte avec son héros [Ternois, "C" 1967], objet de son admiration déjà au temps de l'atelier de David. Le choix des personnages dignes de figurer autour du poète fut laborieux: les premières esquisses sont pleines de longues listes (Montauban, Musée Ingres); à la fin, il en retint quarante-deux, en dehors d'Homère et des trois figures déjà citées. Ingres a motivé la présence de chaque personnage: tantôt c'est une véritable filiation, une affinité pro-

fonde; tantôt une anecdote plus ou moins légendaire [*id.*]. Dans bien des cas, le choix est vraiment personnel, même quand il est lié au romantisme, et surprend par sa largeur de vue. Suivant le schéma numéroté reproduit ci-dessus, les personnages sont: 1. Horace; 2. Pisistrate; 3. Lycurgue; 4. Virgile; 5. Raphaël; 6. Sapho; 7. Alcibiade; 8. Apelle (tenant la main de Raphaël); 9. Euripide; 10. Ménandre; 11. Démosthène; 12. Sophocle; 13. Eschyle; 14. Hérodote; 15. Orphée; 16. Linos; 17. Homère avec la "haste, arme des héros qu'il a chanté" (Ingres, *in Magimel*) et "le rouleau de ses œuvres"; 18. Musée; 19. La Victoire, ou l'Univers ou la Terre habité ("l'Humanité"), avec la "couronne d'or" [*id.*]; 20. Pindare; 21. Hésiode; 22. Platon; 23. Socrate; 24. Périclès; 25. Phidias; 26. Michel-Ange; 27. Aristote; 28. Aristorque; 29. Alexandre le Grand; (en repartant de gauche): 30. Dante, guidé par Virgile; 31. l'Iliade, avec l'épée rappelant la Guerre de Troie et désignée par une inscription sur le degré où elle est assise; 32. l'Odyssée, avec une rame

(allusion aux voyages d'Ulysse) et désignée aussi par une inscription analogue; 33. Esopé; (dans l'angle inférieur gauche): 34. Shakespeare, idole des romantiques; 35. La Fontaine, souvent ignoré par les exégètes; 36. Le Tasse, autre poète cher aux romantiques; 37. Mozart (passé parfois sous silence), musicien aimé d'Ingres; 38. Poussin, qui indique les maîtres de l'antiquité comme exemples; 39. Corneille; (dans l'angle inférieur droit): 40. Racine; 41. Molière; 42. Boileau; 43. Longin; 44. Fénelon; 45. Glück, autre passion musicale du peintre; 46. Camoëns, le "Virgile du Portugal" que les romantiques considéraient comme l'un de leurs pères spirituels.

En 1840, Ingres, désirant faire graver l'œuvre par Calamatta, entreprit d'en faire une copie au crayon, connue sous le titre d'Homère déifié (Paris, Louvre) et qui ne fut achevée qu'en 1865; elle comporte des modifications significatives: Shakespeare, Le Tasse et Camoëns ont été supprimés parce que trop romantiques, d'autres artistes leur furent substitués



121 d



121 d



121 e



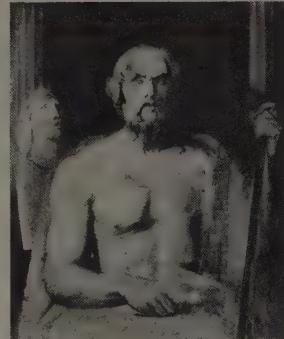
121 f



121 i



121 h



121 j



121 k



121 l



121 m



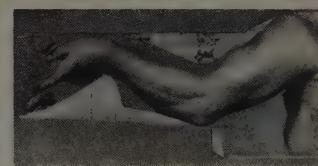
121 n



121 o



121 q



121 p



121 r



121 s



121 x



121 y



121 u



121 z



121 bb



121 cc



121 dd



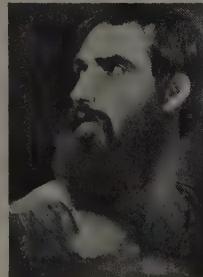
121 ee [Pl. XLVI]



121 ff



121 gg



121 hh



121 ii



121 jj



121 kk

comme Ictinus l'Athéniens, Jules Romain, Jean Goujon, Lesueur, Flaxman et David; des écrivains comme Alcée, Plin le Ancien, Plutarque, Cicéron, l'abbé Barthélémy, Mme Dacier, etc. furent introduits ainsi que des chefs d'Etat dont Auguste, Côme et Laurent de Médicis, François I<sup>e</sup>, Louis XIV et le pape mécène Léon X, adjonctions conforme à la nouvelle foi classique; au total, 82 personnages.

Comme d'habitude, l'*Apothéose* respecte scrupuleusement l'exactitude archéologique et historique compatible avec l'époque [Deonna; Ternois]. Le groupe central dérive d'un bas-relief d'Archelaos de Priène (Londres, British Museum) représentant Homère couronné par la Terre habité, entre l'Iliade et l'Odyssée; les groupes latéraux peuvent avoir été suggérés par les fresques de Raphaël au Vatican et en particulier par l'Ecole d'Athènes et le *Parnasse*; Raphaël est aussi à l'origine des traits de la Renommée, ou Victoire. Homère et les autres personnages ont été étudiés sur des images vraies ou supposées, mais la plupart du temps sur les reproductions gravées des célébres recueils d'antiquités de Caylus, Visconti, d'Hancarville, etc. Il en découle une certaine raideur inerte dans les têtes qui pouvait justifier, chez les critiques respectueux de l'expression, les épithètes "froide" et même "glacée" adressées à l'œuvre quand elle fut exposée en 1827. Il en va bien autrement de la force plastique des corps étudiés d'après nature, savamment rythmés et reliés comme une frise antique vivifiée par la couleur chaude et harmonieuse. Les classiques y virent un vrai manifeste antiromantique (cependant, encore en 1855, Delacroix en admirait l'exécution magistrale); l'œuvre fut tissée en tapisserie aux Gobelins, reproduite en bas-relief (Etex) et dans des peintures (Delaroche, Hamman); Seurat lui-même en copia la figure d'Alexandre (New York, Collection Rewald).

b. [W. 169]. Profil d'homme barbu, coiffé à l'antique (toile, 42×31), légué (?) (1916) par G. Cambon au Musée Ingres de Montauban. Wildenstein y voit la signature "Ingres" (invisible en réalité), et en fait une étude pour la figure du poète Alcée dans l'*Apothéose*, où ce personnage ne paraît pas, tandis qu'on le trouve dans l'*Homère déifié* (voir plus haut); d'autre part, il se peut que le critique en parlant ce profil se réfère au N. 121ij. De toute façon l'œuvre ne porte pas l'empreinte d'Ingres; Ternois [ICPF, 11] l'attribue avec réserves à A. Cambon, et elle porte en effet ce nom, écrit au crayon, au dos (mais c'est aussi le nom du donateur). On peut cependant penser qu'elle se réfère à l'*Apothéose* en tant qu'étude préliminaire (ou copie), mais d'atelier, de la tête de Pisistrate (2).

c. [W. 180]. Etude pour Lycurgue (3) (toile, 48×40; "Ingres"), signalée par Delaborde chez A. Cambon à Montauban. Parut à la vente Lehmann Paris, 1883. Disparue.

d. [W. 196]. Etude pour Raphaël (5) et pour les mains d'Apelle (8), de Raphaël et de Racine (40) (toile marouflée sur

bois, 37×27,2; "Ingres"), au Louvre depuis 1929.

e. [W. 170]. Etude pour Apelle (8) (toile, 44×29; "Ingres"); passée par plusieurs ventes à partir de 1866; collection particulière, Paris [W.]

f. [W. 198]. Etudes de têtes (peut-être celles de Sophocle, Eschyle et, très douteusement, d'Esopé ou Longin [12, 13, 33, 43]) et de mains (toile marouflée sur bois, 21×27; "Ingres"; Montpellier, musée Fabre); le rapport avec l'*Apothéose* ne se fonde que sur des affinités stylistiques avec des esquisses sûres.

g. [W. 172]. Etude pour Eschyle (13) (toile marouflée sur bois, 24×17; "Ingres") passée par plusieurs ventes, dont celles d'Ingres (1867) et de Beurdeley (1920) où elle fut achetée par Barret. Disparue.

h. [W. 324]. Etude pour Sophocle, Eschyle et Euripide (12, 13, 9) (toile 40×46; "J. Ingres 1866"), retouchée quand Ingres y mit la date pour l'offrir à Th. Gautier; vente Gautier, puis passée par d'autres ventes jusqu'à la vente Chéramy (1908); acquise ensuite par le musée des Beaux-Arts d'Angers. L'une des dernières peintures d'Ingres.

i. [W. 294]. Etude pour Orphée (15) (toile marouflée sur bois, 27×20; "Ingres, 1860"), retouchée quand elle fut datée pour être offerte à Mme Guille, belle-sœur d'Ingres (autrefois une inscription, peut-être au dos, se référant au don); après plusieurs collections, entra dans la collection Brenner, puis fut vendue à Paris (1949); fait partie d'une collection particulière parisienne [W.]

j. [W. 173]. Etude pour Homère (17) et, peut-être, pour Orphée (15), toile, 53×44; léguée par G. Cambon au musée Ingres, Montauban. La tête du poète dérive d'une sculpture antique, probablement celle du Louvre qu'Ingres connaissait par la gravure publiée par Visconti; la pose vient de celle de Jupiter trônant, connue par plusieurs groupes classiques.

k. [W. 174]. Etude pour les pieds d'Homère (17) (papier marouflé sur toile, 17×22,4; "Ingres"), divers changements de propriétaires dont Degas; don au Louvre (1933) de la Galerie Bernheim jeune, Paris.

l. [W. 192]. Etudes partielles pour la Victoire (19) et pour une figure masculine non utilisée (toile marouflée sur bois, 30×25; "Ingres"; New York, Collection Wildenstein); l'œuvre avait été exposée à la rétrospective de 1867.

m. [W. 191]. Etude pour la figure de la Victoire (toile octogonale, 26×27; "Ingres"; Bayonne, musée Bonnat), appartenu à divers collectionneurs.

n. [W. 323]. Etude probablement d'après nature (posée peut-être par Mme de Lauréal [W.], voir le N. 89), pour le buste de la Victoire (19) (toile marouflée sur bois, 24×19; "Ingres, 1866"), retouchée quand elle fut datée. Historique connu à partir de 1866. En dernier lieu dans la collection Hyde, Glens Falls (New York).

o. [W. 188]. Etude pour la tête de Pindare (20) (toile, 24×17; "Ingres P<sup>t</sup>."), collection R. Bal-

ze, vente Biron [1914], puis diverses collections françaises.

p. [W. 189]. Etude pour les bras de Pindare (20) (toile, 19×35; "Ingres"). Exposée à la rétrospective de 1867; après diverses collections, entra dans la collection Babinet. Musée de Poitiers (legs Babinet).

q. [W. 187]. Etude ou réplique variée du buste de Pindare (20) (toile marouflée sur bois, 35×28; "Ingres"), exposée en 1867. Appartient à divers collectionneurs dont Degas. Acquise par la Tate Gallery, Londres (vente Degas, 1918); en dépôt à la National Gallery.

r. [W. 199]. Profil d'homme barbu (toile marouflée sur bois, 38×28; "Ingres"); Paris, Collection particulière [W.], après être passée dans plusieurs collections et à une vente de biens ennemis sous séquestre, Paris [1947]; Wildenstein le relia à l'*Apothéose* comme figure de prêtre non utilisée; on peut aussi le rapprocher de Pindare (20).

s. [W. 184]. Première pensée pour le buste de Phidias (25) (toile marouflée sur bois, 32×35; "Ingres"; San Diego, Fine Arts Gallery), vendue par Ingres à Haro; appartient ensuite à divers collectionneurs dont Degas.

t. [W. 186]. Etude pour le bras de Phidias (25) (rentoilé, 19×44), legs A. Cambon (1885) au musée Ingres de Montauban.

u. [W. 185]. Une autre semblable (toile, 24×49; "Ingres") cédée par Ingres à Haro; passée par quelques ventes dont la dernière connue à Berlin, en 1925; on la crut ensuite perdue [W.], mais elle serait peut-être à identifier avec un tableau d'une collection particulière à Mannheim [Ternois, "ICPF, 11"].

v. [W. 181]. Etude pour la figure de Michel-Ange (26) et mains (toile marouflée sur bois, 23×22; "Ingres"); vendue par Ingres à Haro et perdue depuis 1892.

w. [W. 194]. Etude pour les figures d'Aristarque et d'Aristote (28, 27) et pour cinq mains (toile marouflée sur bois, 22×27; "Ingres"), perdue après la vente Ingres (1867).

x. [W. 193]. Etude pour les figures d'Alexandre et, peut-être, d'Aristote (29, 27) (toile marouflée sur bois, 26×21; léguée par Ingres au musée de Montauban). Alexandre porte le coffre d'or destiné à conserver les œuvres d'Homère, comme dans la toile définitive et dans l'*Homère déifié*, mais il y a des variantes: avant tout l'introduction de la tête d'Aristote, advenue très tardivement [Cambon]; ce qui amène à penser que le premier aspect de l'œuvre a été changé pour la transformer en toile autonome. La tête d'Alexandre dériverait [Deonna] d'une petite statue du Musée de Naples, qu'Ingres connaissait par une estampe éditée par Visconti; celle du philosophe serait tirée d'une statue du palais Spada (Rome), publiée aussi par Visconti [Id.]; elle diffère en tout cas substantiellement de celle de l'œuvre définitive dérivant d'une gravure ultérieure de Visconti [Id.]

y. [W. 171]. Etude pour le buste de Dante (30) qui offre la Divine Comédie à Homère (toile marouflée sur bois, 37×34; "Ingres", Copenhague, Ordrupgaard [W. 171]).

z. [W. 177]. Tête de femme (toile, 35×22; "Ingres"), vendue par Ingres à Haro; appartient ensuite à divers propriétaires dont Degas et W. Hansen.



*Etude présumée pour la personification de l'Iliade (Toronto, Art Gallery of Ontario) dans le N. 121a (voir le N. 121cc).*

gaardsamlingen), vendue par Ingres à Haro; appartient ensuite à divers propriétaires dont Degas et W. Hansen.

aa. [W. 176]. Œuvre analogue à la précédente, de mêmes caractéristiques techniques et dont l'historique débute de la même façon; mais elle n'est pas passée par les mêmes ventes que le N. 121z. Disparue.

bb. [W. 178]. Etude pour les pieds de l'*Iliade* (31) (toile marouflée sur bois, 17×22; "Ingres"), vendue par Ingres à Haro; après divers propriétaires se trouve maintenant dans la collection David-Weill, Neuilly.

cc. [W. 175]. Toile (59,5×53,5; en bas à gauche: "Ingres", et à droite: "ΙΛΙΑΣ"; Neuilly, Collection David-Weill) avec la figure de l'*Iliade* (31) assez différente de celle de la toile du Louvre. On pensait [W. inclus]

que c'était une étude préparatoire; mais c'est en fait une réplique tardive, exécutée peut-être vers 1850 [Ternois, C<sup>o</sup>, 1967].

Une autre prétendue étude dont toute la figure est analogue (toile, 63,5×80) a été donnée (1957) à l'Art Gallery d'Ontario; mais c'est une œuvre certainement postérieure à Ingres.

dd. [W. 183]. Etude probablement d'après nature pour la figure de l'*Odyssée* (32) (toile marouflée sur bois, 24×18; "Ingres"), vendue par Ingres à Haro; après divers passages, elle est maintenant dans la collection Hyde de Glens Falls (New York). Présente des anticipations extraordinaires de Picasso "néo-classique".

ee. [W. 182]. Toile (marouflée sur bois, 61×55; "Ingres", et sur la pierre: "ΟΑΥΣΣΕΙΑ"; Lyon, musée des Beaux-Arts, legs Joseph Gillet, 1923) représentant la figure de l'*Odyssée* (32) mais très modifiée, par rapport à celle du Louvre. Pendant probable du N. 121cc; pris d'abord pour une étude préparatoire, mais doit être une réplique assez tardive, comme le N. 121cc.

ff. [W. 197]. Etude pour les mains de Corneille (39) et d'autres personnes: peut-être Virgile et Euripide (4,9) (toile marouflée sur bois, 33,5×30,5; "Ingres"); vente Ingres de 1867; quelques changements de propriété, puis entrée au Louvre (don Vittà, 1925).

gg. [W. 195]. Etude pour les mains de Boileau (42) et d'autres personnes: peut-être Virgile et Euripide (4,9) (toile marouflée sur bois, 32×26,5; "Ingres"): historique analogue à celui de l'œuvre précédente. Entrée au musée des Beaux-Arts de Lyon, en 1911, don Vittà.

hh. [W. 179]. Etude, probablement d'après nature, pour le



122 a [Pl. XXXV]



Réplique à l'aquarelle (papier, 345×235 mm.; signée et datée 1864; Bayonne, Musée Bonnat) du N. 122a (voir N. 122b).

buste de Longin (43) (toile, 32×23; "Ingres"); Paris, Collection particulière); publiée par Wildenstein.

ii. [W. 190]. Têtes et mains sur papier (16×16; Montauban, Musée Ingres), en partie dessinées et en partie peintes à l'huile. Porte l'annotation "Plutarque"; pourrait donc être relative à l'*Homère déifié* (voir N. 121a).

jj. Etude d'après nature, peut-être pour la tête du poète Alcée (toile marouflée sur bois, 28×20; "Ingres"; legs G. Cambon (1916) au musée Ingres, Montauban), relative peut-être à l'*Homère déifié* (voir N. 121a). Œuvre autographe mais Wildenstein ne la catalogue pas; cette omission

pourrait venir d'une confusion entre cette œuvre et le N. 121b. kk. [W. 200]. Tête d'Ulysse [W. etc.] (toile marouflée sur bois, 24,9×18,5; "Ingres", mais vraisemblablement œuvre d'atelier), on la rattache habituellement à l'*Apothéose* [W. encore], mais elle pourrait être relative à l'*Homère déifié* (voir N. 121a). Vendue par Ingres à Haro et passage par diverses collections. Don Chester Dale, National Gallery, Washington.

**122** ■ 35×27 1828 ☐ :

LA PETITE BAIGNEUSE OU INTÉRIEUR DE HAREM. Paris, Louvre.

a. [W. 205]. "Ingres 1828". Peint pour Mme Coutan. Vente Coutan dès 1830. Après quelques changements de propriété, acquise par le Louvre (6.600 francs) en 1908. C'est substantiellement une réplique avec variantes de la *Baigneuse dite de Valpinçon* (N. 50); la figure principale est



123



124 [PI. XXXIX]

la même (elle reparaît dans le *Bain turc* [N. 168a]), un peu moins agile peut-être: la modification, pourtant légère, du drapé sur le bras, ajoute l'ombre projetée du coude mais ôte du mystère au mouvement. Naef a indiqué les modèles ayant servi pour certaines des petites figures ("O" 1957): la joueuse de tambourin est empruntée à une gravure de Vitalba illustrant les *Eastern Costumes* de Fr. Smith (Londres, 1769); la jeune fille qui se fait coiffer vient d'une gravure de Haussard du recueil des *Cent estampes qui représentent différentes nations du Levant* (Paris, 1714-15); ces estampes appartenait à Ingres, — il les a léguées au musée de Montauban, — et il les a copiées exactement mais en se servant de modèles placés dans les mêmes attitudes. Le décor dériverait d'une miniature persane. Il faut tenir compte aussi des lettres (v. 1717) de lady



129 a

Montague, femme de l'ambassadeur de Grande-Bretagne en Turquie, données habituellement comme source littéraire [Schlensöf; etc.] du *Bain turc* (N. 168a): mais un passage de ces lettres, recopié par Ingres dans le *cahier IX* [Delaborde], où il est question de baigneuses orientales coiffées par des esclaves, semble s'appliquer davantage à la *Petit Baigneuse* qu'au *Bain turc*.

Cette œuvre a été copiée par Ingres lui-même dans un dessin perdu mais dont témoigne une aquarelle autographe de 1864 (Bayonne, musée Bonnat); Réveil à tiré (1851) une gravure de ce dessin, mais au lieu des petites figures visibles dans le fond de la toile de 1828, on y voit déjà certaines baigneuses et la danseuse du N. 168a.

b. [W. 165]. Delaborde signale une autre version du thème, à l'huile, ayant appartenu à E. Blanc jusqu'en 1862, puis à Mme Blanc (1870) et il la dit signée et datée 1826: il devrait s'agir en ce cas de l'original même plutôt que d'une réplique. Une peinture analogue (toile, 33×27,6; "Ingres 1826"), de la col-



125

lection D. Phillips à Washington, est en effet identifiée par Wildenstein, — qui la tient pour autographe, — avec l'œuvre ayant appartenu à Blanc, puis à Haro et à d'autres collectionneurs avant de parvenir à Phillips. En outre le critique la rattache non seulement à la citation de Delaborde, mais à une note d'Ingres dans le *cahier X* ("Baigneuses turques"). Ternois ("C", 1967) déclare justement l'œuvre "assez déconcertante": à juger d'après la photographie, on doit à tout le moins admettre que des repêts empêchent d'y reconnaître la main du maître. Il vaut donc mieux l'exclure provisoirement de la liste des œuvres originales.

**123** ■ 129×90 1829 ☐ :

CHARLES X EN COSTUME DE SACRE. Bayonne, Musée Bonnat.

[W. 206]. "J. Ingres pixit 1829" (à droite, en bas). Le sacre du souverain eut lieu à Reims en 1825 suivant le cérémonial très compliqué et traditionnel de l'Ancien Régime, et bien différent de celui ordonné pour le sacre de Napoléon I<sup>e</sup>. Chargé de prendre sur le vif des dessins de la cérémonie destinés à être gravés, Ingres assista au couronnement. Il y esquissta un portrait dessiné du Roi qu'il n'acheva [Momméja] qu'en 1828 (Paris, Louvre). Le présent tableau fut peint pour le comte de Fresne et passa plus tard dans la collection Bonnat. Le roi tient le sceptre de Charles V et la main de justice dite de Charlemagne qui figurent aussi dans le *Napoléon I<sup>e</sup> sur le trône impérial* (N. 37); son manteau est brodé de fleurs de lys; à ses pieds, sont disposés des drapeaux.

Une aquarelle (26×19,7; "Ingres"; Chicago, Art Institute) avec des variantes dans les tentures et sans les drapeaux, pourrait être une esquisse d'ensemble, comme semble le prouver la mise au carreau.

**124** ■ 116×96 1832 ☐ :

MONSIEUR BERTIN. Paris, Louvre.

[W. 208]. "J. INGRES PINxit 1832" (en haut, à gauche); "L. F. BERTIN" (en haut, à droite). Louis-François Bertin, dit Bertin l'aîné (1766-1841), fondateur et directeur du *Journal des Débats*, était aussi un homme d'affaires heureux. Les dessins préparatoires (Montauban, Musée Ingres; Paris, Louvre; New York, Metropolitan Museum; Cambridge [Massachusetts], Fogg Art Museum) attestent les longues hésitations provoquées par le choix de la pose. Le public du Salon (1833) trouva néanmoins cette pose vulgaire, ridicule (la fille du modèle elle-même estimait que le peintre avait transformé "un grand seigneur en gros fermier").

On en connaît une copie (naguère collection Say, Paris) signée par Ingres, mais exécutée par Amaury-Duval. Une autre (même collection) est attribuée à Girodet.

**125** ■ 39×27,3 1832 ☐ :

TÊTE DE VIEILLARD BARBU.

[W. 209]. Exposé à la rétrospective de 1867; fit partie ensuite de la vente Lehmann (Paris, 1883) et disparut ensuite. Sa chronologie et ses dimensions [Delaborde; W.] ne permettent pas de l'identifier avec des œuvres analogues.

**126** ■ 147×114 1834 ☐ :

LE COMTE MATHIEU MOLÉ. Paris, Collection de Noailles.



129 b [PI. XL-XLI]

[W. 225]. "J. Ingres Pinxit. 1834". Le modèle (1781-1855) fut premier ministre sous Louis-Philippe. L'œuvre resta longtemps chez ses descendants. Eut une large diffusion en estampes, pour des raisons évidentes de caractère politique.

**127** ■ 80×66 1834 ☐ :

CHRIST EN BUSTE. New York, Collection Wildenstein.

[W. 211]. "J. Ingres, 1834". Commandé par le marquis de Pastoret comme pendant du N. 120. Resta dans la famille Pastoret jusqu'en 1897. Présente beaucoup d'affinité avec la figure analogue N. 105a et surtout avec l'étude N. 105d.

**128** ■ 407×339 1834 ☐ :

LE MARTYRE DE SAINT SYMPHORIEN. Autun, Cathédrale Saint-Lazare.

a. [W. 212]. "J.-A. Ingres, 1834". Commandé en décembre 1824 par l'évêque d'Autun pour la cathédrale Saint-Lazare où elle fut placée dix ans après. Mgr de Vichy, dans sa lettre au ministre de l'Intérieur (23.X.1824 [in L.]), indique avec précision tous les détails: le martyre d'Autun (v. 160-179) devait être représenté dans le moment où il est entraîné par les sbires du gouverneur romain, au temple de Bérécinthe, hors des portes de la ville, pour y sacrifier aux idoles ou recevoir la mort; du haut des murailles (à gauche), sa mère l'exhorté à ne pas trahir le vrai Dieu, et Symphorien se retourne vers elle pour l'assurer de sa foi et lui dire un dernier adieu: autour de lui, la foule nombreuse animée de sentiments divers est dominée par la figure d'un centurion à cheval; Ingres a scrupuleusement respecté le sujet donné. L'évêque recommandait en outre de reproduire la porte Saint-André, près de laquelle se déroule l'épisode, d'après une estampe publiée par de Laborde; on devait aussi apercevoir le temple païen. Ingres ne se servit pas de la gravure, où la porte est présentée de face, mais chargea un architecte d'en faire quelques dessins en perspective; quant au temple, il se contenta de le suggérer par la colonne figurée à droite.

Absorbé par l'*Apothéose d'Homère* (N. 121a), Ingres ne commença pas tout de suite ce travail (seulement en 1826) désirant l'affronter avec son habileté et patiente documentation: environ deux cents dessins au musée Ingres de Montauban, de nombreux autres au Louvre et dans les musées de Londres, Bayonne, Rouen, Berlin, Cologne, Cambridge [Massachusetts], Kansas City et chez des particuliers, témoignant de ces recherches. Les croquis

plus anciens montrent le saint agenouillé; la pose définitive s'affirma pourtant vite, étudiée d'après nature (un modèle féminin: Caroline l'Allemande) comme celle de tous les autres personnages (Ingres posa lui-même plusieurs fois). Il y mit un tel réalisme qu'il n'y a guère de sources iconographiques à indiquer en dehors de la *Messe de Bolsena* de Raphaël (Vatican, Chambre d'Héliodore), qui lui servit pour le groupe de la femme tenant un enfant (à gauche) mais qu'il reproduisit dans le sens inverse du modèle (voir ci-après, le N. 128h); on peut rappeler que pour les cuirasses et autres accessoires, il fit faire des maquettes en bois d'après des documents d'époque pour les copier (elles sont encore au musée de Montauban). Ceci annule donc l'affirmation d'About (1855) selon qui tous les éléments décoratifs étaient "conventionnels, faits de mémoire". La toile fut exposée au Salon de 1834 où déjà la critique se montra hostile et parfois sarcastique, en particulier celle du courant néo-classique, disciple de David. Les romantiques, au contraire, lui accordèrent quel-



127



130 a



130 b

ques approbations élogieuses: par "l'exagération" du dessin, "l'abus de la force dans le nu", Ingres "se sépare irrévocablement de David" (L.). Ces éloges ne suffisent pas à adoucir l'amertume d'Ingres qui accepta bien volontiers de quitter Paris et de prendre le poste de directeur de l'Académie de France à Rome. Il ne semble pas en tout cas que la valeur réelle de l'œuvre consiste, — comme le disent quelques critiques récents, — dans le rapport entre la violence dynamique des formes, et l'action dramatique qui est représentée; on peut dire plutôt que le coloris harmonieux (fondé sur des notes fortes de rouge et de vert) sert à freiner l'impétuosité (parfois théâtrale, comme par exemple l'attitude du martyr) des manifestations extérieures d'énergie. Du reste, le choix très médié de l'ensemble de la composition (fondée sur un schéma pyramidal, typiquement raphaélique) confère à ces manifestations un ordre rigoureux.

b. [W. 202]. Première pensée d'ensemble (toile, 55×30; "Ingres 1827") connue au moins depuis 1866 (vente Varcolier); après diverses acquisitions, a été récemment introduite sur le marché nord-américain. Présente des variantes importantes par rapport à l'œuvre définitive.

c. [W. 319]. La composition entière, avec des variantes légères, se retrouve dans une toile (36×31; Philadelphie, Museum of Art, collection J. G. Johnson); c'est une réplique tardive comme le prouve l'inscription: "J. Ingres, 1865".

d. [W. 213]. Etude pour la figure de la mère du martyr, du centurion, de saint Symphorien et d'autres personnages (toile, 62×50; "Ingres"); vendue par Ingres à Haro puis léguée par Winthrop au Fogg Art Museum de Cambridge (Massachusetts).

e. [W. 215]. Etude pour diverses figures, utilisées (en particulier celle du licteur, au premier plan, à gauche) ou non (toile, 61×50; en bas, à gauche: "Ingres à Monsieur Henry Delaborde"; Musée Ingres, Montauban (don Gruyer, 1949).

f. [W. 214]. Une autre analogue mais développée sur la figure du licteur de droite (toile marouflée sur bois, 62×50; "Ingres"); cédée par Ingres à Haro et léguée (1943), après quelques changements de propriétaires, au Fogg Art Museum de Cambridge (Massachusetts).

g. [W. 216]. Une étude de nu pour le licteur de droite (toile, 50×27; "Ingres") fut exposée à la rétrospective de 1867; appartient ensuite à Haro, puis à Degas. Dans une collection particulière à Paris depuis la vente après décès de ce dernier (1918). (C)

h. [W. 220]. Une étude, vraisemblablement d'après nature, pour le groupe de la jeune femme et de l'enfant, à gauche (toile marouflée sur bois, 21×18; "Ingres"). Vendue par Ingres à Haro; entra ensuite dans la collection Bonnat et de là au musée de Bayonne. Il est à noter que l'influence de Raphaël reprend le dessus dans l'œuvre définitive (voir le N. 128a).

i. [W. 217]. Très vigoureuse étude pour la figure du centurion (toile, 26×21); léguée (1867)

par Ingres au musée de Montauban.

j. [W. 218]. Une étude pour la figure du centurion et d'autres éléments peinte en petite partie seulement (papier, 26×24). Legs Ingres (1867) au musée de Montauban.

k. [W. 221]. Etude au crayon noir partiellement peinte à l'huile, probablement d'après nature, pour le jeune garçon embrassant la colonne, à l'extrême droite (papier, 14×10), legs Ingres, Musée de Montauban (1867). Noter qu'ici, comme dans les autres cas similaires (voir le N. 128h), la version définitive a mis en relief l'influence de Raphaël.

l. [W. 219]. Une étude pour la tête et les bras d'un vieillard barbu et pour un pied (toile, 15×19), parut à la vente Marotte-Genlis (1868), passa par quelques autres ventes, puis entra dans la collection Bonnat et de là au musée de Bayonne. A rapprocher peut-être de la tête, bien plus jeune, de l'homme placé derrière le licteur, à droite.

m. [W. 222]. Une étude de bras, au crayon noir, peinte partiellement à l'huile (papier, 13×11; legs Ingres au musée de Montauban) peut être reliée au Martyre en raison de son affinité stylistique avec les ébauches sûres.

n. [W. 223]. Pour deux têtes d'hommes (toile marouflée sur bois, 29×23; ancienne collection marquis de Rochambeau. Acquise en 1951 par Wildenstein, New York) qui pourraient être de la période examinée, on suppose avec réserves [W.] qu'elles peuvent être en rapport avec le Martyre.

**128\*** ■ ○ 41×32 \*1834\* ☐

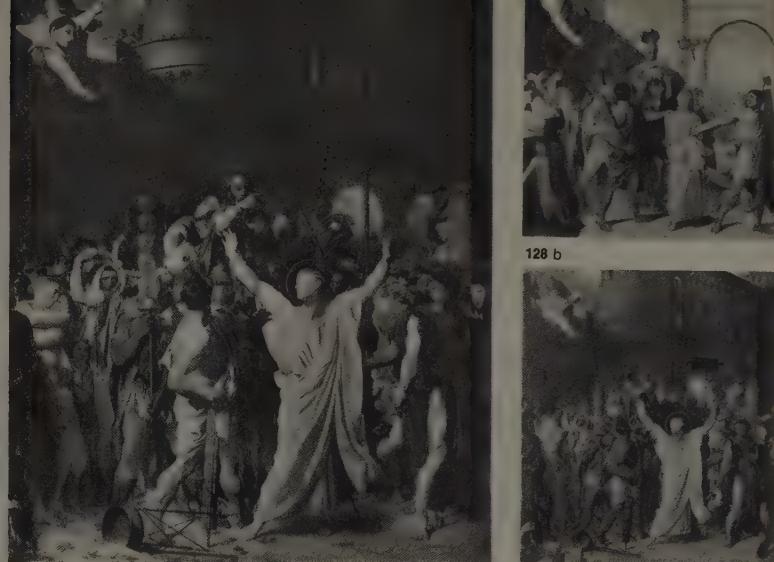
**TÊTE DE JEUNE FEMME.** New York, Collection Germain Seilligan.

[W. 210]. Inscription, en bas, à gauche: "Etude donnée par Ingres à Achille Martinet, 1833". Aurait ensuite fait partie, selon Wildenstein, de la collection J.-A. Boussac, à qui l'auteur ensuite acheté le baron Cassel en 1931. C'est, peut-être, le tableau catalogué par Delaborde sous le n. 93, et qui appartenait, en 1870, à M. Paravey [W.]. Selon Hélène Toussaint [Le Bain turc d'Ingres. Les dossiers du Département des peintures du Musée du Louvre, 1. Paris 1971], serait à rapprocher de la tête de l'ange de droite du Vœu de Louis XIII (N. 116 a), de la femme du "groupe des époux" dans la partie gauche de l'Age d'or (N. 144 a) et de la baigneuse qui s'appuie joue à joue à sa compagne coiffée d'un diadème dans le Bain turc (N. 168 a).

**129** ■ ○ 72×100 1839 ☐

**L'ODALISQUE A L'ESCLAVE.** Cambridge (Massachusetts), Fogg Art Museum.

a. [W. 228] "J. Ingres, Rom. 1839". Exécuté pour Marotte d'Argenteuil; resta dans sa famille, — au prix même de rachats, — jusqu'en 1875; puis après quelques autres collections, parvint au Fogg Art Museum avec le legs Winthrop (1943). L'œuvre est un développement de la Dormeuse de Naples (N. 57a) provoqué par la



128 a



128 b



128 c



128 d



128 e [Pl. XXXVIII]



128 f



128 g



128 h



128 i



128 j



128 k



128 l



128 m



128 n

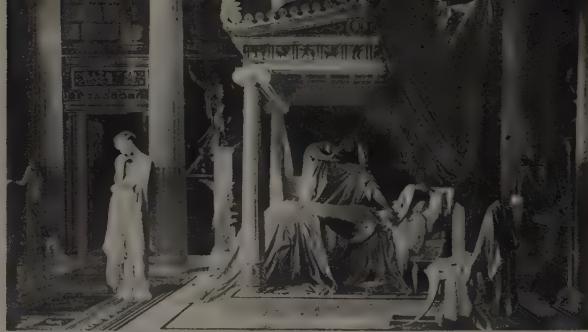
vogue de l'orientalisme créée par le romantisme. King ["JWG" 1941] a recherché ses sources iconographiques, mais l'enquête semble inutile puisqu'on connaît l'œuvre dont elle procède; une lettre d'Ingres à Gatteaux (7.XII.1840) disant qu'il avait peint l'*odalisque* "sur des dessins" (probablement ceux ayant servi pour la *Dormeuse*) en l'absence du modèle vivant), confirme au moins en partie cette hypothèse. Le décor peut avoir été tiré de miniatures persanes; plusieurs accessoires sont turcs, du XIX<sup>e</sup> siècle [Ternois, C<sup>r</sup>, 1967], parfois largement "occidentalisés" en particulier la balustrade. C'est d'ailleurs en tant que taches colorées qu'ils comptent: leur authenticité documentaire est indifférente. Indifférentes au même titre, les observations de Thoré-Bürger [*Salon de 1846*] et de Mantz [*LA* 1846] lors des expositions de 1846, 1855 et 1867, indiquant diverses erreurs anatomiques: erreurs voulues qui ne visent qu'à développer au maximum la figure centrale en une arabesque ondulante (Perrier le comprit en partie [*Ibid. 1855*]), motif celui-là, authentiquement oriental [Ternois], par opposition aux horizontales et verticales rigides. Thoré-Bürger reprochait en outre l'absence de perspective atmosphérique, autre reproche qui fut assez fréquemment fait à Ingres, et qui s'explique par le travail "sur dessin".

Une aquarelle d'ensemble, datée 1839 (Bradford, Collection Hanley) est probablement une esquisse; tandis qu'un dessin, d'ensemble aussi (Paris, Louvre) est une répétition du tableau, étant daté 1858. D'autres dessins préliminaires, d'ensemble ou partiels en particulier pour l'esclave et aussi pour l'*odalisque* se trouvent au musée Ingres à Montauban, au Petit Palais à Paris, au British Museum et dans la collection Aberconway à Londres.

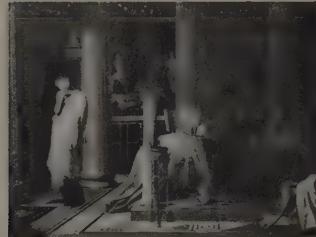
b. [W. 237]. Une réplique avec variantes, comportant un fond de paysage (toile, 76×105; "J. Ingres 1842"), fut exécutée pour Guillaume I<sup>r</sup> de Württemberg; passa dans diverses collections et entra en 1925 dans la collection H. Walters de Baltimore. Le paysage serait peut-être de Paul Flandrin, élève d'Ingres.



Ce dessin, généralement daté vers 1807, (Mine de plomb et lavis brun, sur papier, 290×400 mm.; Paris, Louvre) est peut-être une première pensée pour le N. 131 a.



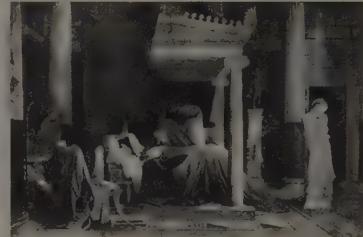
131 a



131 c



131 d



131 e

### 130 ■○ 119×86 \*1839\* ☐○ LA VIERGE A L'ENFANT JESUS ENDORMI.

a. [W. 229]. Toile cintrée en haut, cataloguée par Delaborde et ensuite par Wildenstein qui en signale le mauvais état de conservation (comme l'atteste la reproduction photographique subsistante). Lapauze la datait de 1827 l'ayant confondue avec le N. 120; confusion justifiée car cette composition, certainement rattachable à la *Vierge au voile bleu*, se rapproche aussi à quelques-unes des nombreuses dérivations peintes par des élèves de Raphaël d'après la *Madone au voile* (Paris, Louvre). Momméja avait proposé de la situer vers 1839. L'œuvre semble avoir été détruite.

b. [W. 230]. Une variante de l'Enfant seul (ovale allongé), cataloguée aussi par Delaborde et exposée à la rétrospective de 1867 (avec l'œuvre précédente), fut détruite dans l'incendie de l'hôtel Gatteaux (1871). Présentée comme étude pour l'œuvre ci-dessus, elle paraît plutôt être une copie avec variantes d'où le souvenir de Raphaël est à peu près absent.

### 131 ■○ 57×98 1840 ☐○ ANTIOCHUS ET STRATONICE. Chantilly, Musée Condé.

a. [W. 232]. "J. Ingres F<sup>t</sup> Rome, 1840". Commandé en 1834 par le duc d'Orléans comme pendant à l'*Assassinat du Duc de Guise* par P. Delaroche (Chantilly, Musée Condé); la duchesse d'Orléans le vendit en 1853, puis le racheta (1863) et le transmit au duc d'Aumale. Le sujet est tiré de la *Vie de Démétrius* (LII) de Plutarque (dont Ingres recopia dans le cahier X le passage se rapportant au sujet): Antiochus, fils de Séleucus roi de Syrie (III<sup>e</sup> siècle av. J.-C.), meurt d'amour pour Stratonice, sa jeune belle-mère; il est déjà presque moribond quand le médecin Erasistrate, remarquant son émoi en présence de la femme aimée, découvre la cause de son mal. Ingres pensait à ce sujet depuis 1807 au moins (sujet d'ailleurs très à la mode chez les peintres de l'époque), comme l'atteste un beau dessin du Lou-

vre (290×400 mm.) où la composition reflète le goût austère de Girodet non moins que le *Testament d'Eudamidas* de Poussin (Copenhague, Statens Museum for Kunst) [Sérullaz, "C" 1967]. En 1825, le peintre peut avoir repris le sujet dans une esquisse d'autre part perdue (voir le N. 131b). Il entreprit son travail avec sa ferveur habituelle dont témoignent de nombreux dessins où il peut s'être servi de croquis antérieurs et concernant d'autres projets [id.]. D'après des lettres, nombrées, [in Boyer d'Agen], ce fut un labeur pénible. Le décor, plus pompeux que grec, avait été conçu par Victor Baltard l'architecte des Halles de Paris et Ingres utilisa aussi des documents archéologiques étudiés par Deonna en 1921; Mme Ingres posa pour le personnage du médecin; le peintre H. Flandrin pour les bras d'Antiochus (probablement inspirés [Sérullaz] par ceux du *Marat* de David [1793; Bruxelles, Musées

Royaux]), ou du même sujet traité par Roques (*id.*; Toulouse, Musée des Augustins); Ingres posa lui-même pour la figure de Séleucus (effondré à genoux, contre le lit). On sait que l'exécution des parties architecturales fut confiée aux frères Balze.

A peine achevée, l'œuvre fut exposée au Palais-Royal et suscita un grand enthousiasme. Le succès se renouvela en 1846 au Bazar Bonne-Nouvelle. Lehmann en parle comme d'un "bijou" et Baudelaire écrit: "... la *Stratonice* qui eut étonné Poussin". Seul Thoré-Bürger reproche à l'œuvre son manque de relief et de perspective atmosphérique.

b. [W. 164]. Une première pensée (voir plus haut), qu'Amaury-Duval a vue dans l'atelier d'Ingres en 1825, et qui est donc étrangère à la commande de 1834, serait probablement à reconnaître dans la grande esquisse (toile, 155×190) passée par la vente Ingres (1867) et depuis disparue.

c. [W. 224]. Ebauche (toile, 47,4×63,5), avec les quatre personnages posés comme dans l'exemplaire de Chantilly. Passa par la vente Ingres (1867) dont le catalogue indique la date 1834, puis par les collections L. Bazille et A. Kann. Museum of Art de Cleveland.

d. [W. 295]. Réplique peinte à Meung (papier marouflé sur toile, 35×46; "J. Ingres pxit 1860") avec variantes: l'attitude du médecin est modifiée et deux chiens paraissent au premier plan (ils ne figurent dans aucune autre version). Passages chez différents collectionneurs français et suédois, puis collection R. de Schauensee, Philadelphie.



132 a



132 b



132 c

e. [W. 322]. Autre réplique (toile, 61×92; achetée en 1884 par le musée Fabre de Montpellier). Même composition que la toile de Chantilly mais inversée (comme dans le dessin de 1807 [voir plus haut]); de plus le fond est orné de peintures murales figurant les travaux d'Hercule.

Malgré la signature ("J. Ingres, 1866") et les nombreuses reconnaissances d'authenticité [jusqu'à W.] elle a été en grande partie exécutée par R. Balze, l'élève d'Ingres [Sérullaz, "C" 1967].

f. Etude pour Stratonice (toile, 92×44) rentoilée et repeinte par Balze; restaurée en 1955 [Ternois, "ICPF, 11"]. Musée Ingres à Montauban. Non cité dans Wildenstein. (C)

### 132 ■○ 116×84 1841 ☐○ LA VIERGE A L'HOSTIE. Moscou, Musée Pouchkine.

a. [W. 234]. «A. J. Ingres pinx Rome 1841». La Vierge dérive directement du N. 120, dont le présent tableau est une réplique élaborée et portant une empreinte raphaëlique évidente; elle paraît ici entre saint Alexandre et saint Nicolas, les patrons du futur tsar Alexandre II, qui commanda l'œuvre lors d'un passage à Rome, et de son père. En 1842, jugée insuffisamment orthodoxe, l'œuvre fut reléguée à l'Académie des arts de Saint-Pétersbourg qui la reçut ensuite en don; puis elle passa à l'Ermitage et, en 1939, au musée de Moscou. Le thème repris plusieurs fois, eut un grand succès comme en attestent d'innombrables reproductions lithographiques ou autres,

représentant le type d'image pieuse alors en vogue.

b. [W. 268]. La figure de La Vierge entre saint Louis et sainte Hélène, — hommage tardif peut-être à la famille d'Orléans (voir le N. 132c), — dans une attitude analogue à la précédente (les accessoires sont à peu près identiques aussi). Réplique peinte pour Mme Marcotte (toile, 40×33; "Ingres à Madame Louise Marcotte, 1852"); elle est restée longtemps dans la famille de Mme Marcotte et fait partie maintenant d'une collection particulière à Londres.

c. [W. 276]. Dans la réplique du Louvre (toile, diamètre: 113 cm.; "J. Ingres Pit, 1854") le modèle raphaëlique (voir le N. 95) qui a inspiré la composition ressort encore plus nettement. L'œuvre a été commandée par le ministère de l'Intérieur, à la fin du règne de Louis-Philippe et restée inachevée; proposée par Ingres, à qui une commande était faite par l'Etat en 1851, elle ne fut terminée, à cause des événements politiques, qu'en septembre 1854; appartenant ensuite à Napoléon III.

d. [W. 289]. Une réplique peinte en 1859 pour Blanc, avec plusieurs figures d'anges [Delaborde], et perdue depuis longtemps, a précédé de manière semblable celle examinée ci-dessous.

e. [W. 296]. La même figure de la Vierge paraît, — entourée de plusieurs anges, découvrant peut-être du N. 132c, mais caractérisés par le goût anecdotique de l'époque, — dans une réplique (toile, 60×46; "J. Ingres pit 1860"; Londres, collection particulière) dont Ingres annonçait l'exécution en cours par une lettre à Calamatta, envoyée de Meung-sur-Loire le 30 septembre 1860 [in W.]. Vente Kniff (Paris, 1865). Exposée ensuite à la rétrospective de 1867; réapparaît dans deux ventes: à Marseille en 1874, puis à Paris 1909 (acquise par le comte de Boisgelin).

f. [W. 325]. Réplique variée: elle ne comporte plus que deux têtes d'anges et semble signifier ainsi un retour définitif à Raphaël soit par sa composition soit par l'attitude de la Vierge, les mains jointes sur la poitrine. C'est l'une des dernières œuvres d'Ingres (toile, 78×67; "J. Ingres, 1866"). Vendue à la vente après décès de Madame Ingres (1894) où elle fut achetée par Bonnat. Musée Bonnat, Bayonne.

### 133 ■○ 105×94 \*1842 ☐○ LUIGI CHERUBINI ET LA MU- SE DE LA POÉSIE LYRIQUE. Paris, Louvre.



132 f



133 a [PI. XLV]



a. [W. 236]. En bas à gauche: "J. INGRES Pinx. Paris 1842"; en haut: "L. CHERUBINI COMPR. NÉ A FLOR. 1760. ME DE L'INST. DR DU CONSERVATOIRE"; traces à peine lisibles d'une autre inscription, verticale, près de la colonne à gauche. Le modèle (1760-1842) passa une grande partie de sa vie en France; il fut nommé directeur du conservatoire de Paris en 1822. L'historique de l'œuvre n'est pas encore tout à fait clarifié par rapport à la réplique de Cincinnati (voir plus bas). Vers 1833, Ingres avait peint, ou ébauché, la tête seule du musicien sur une toile d'assez petit format; l'œuvre peut être restée chez Cherubini pendant le second séjour à Rome (1835-41) d'Ingres puisque, à son retour en France, Ingres l'aurait demandée pour la "retocher". Mais le peintre semble en fait l'avoir emportée avec lui à Rome où il y aurait fait peindre les mains comme sur la réplique de Cincinnati (peut-être antérieure à 1841), et l'avoir reprise ensuite pour l'agrandir et ajouter la figure de la Muse. Dans une lettre à Gatteaux (5.IX.1840) annonçant son retour à Paris, Ingres écrit en effet: "J'apporterai avec moi le portrait de Cherubini ..." (mais laquelle des deux versions? les deux peut-être?). L'histoire à ce point se complique encore plus: la réplique de Cincinnati a été peinte à Rome, — en tout cas après 1833 et avant la fin de 1841 [Ternois "C" 1967]; elle a été exécutée, en grande partie du moins, par Lehmann, élève d'Ingres, et sous la direction de ce dernier; en l'absence du modèle, Lehmann peignit les mains d'après celles de Gounod (arrivé à Rome en 1839, ce qui donne une date limite pour

(A droite) Etude (mine de plomb, papier, 218 × 136 mm.; "Ing"; Montauban, musée Ingres) pour la figure de la Muse du N. 133 a.

(Au-dessous) Etudes (crayon noir, papier, 250 × 346 mm.; "Ing"; ibid.) pour le portrait du compositeur dans le même tableau.



133 c [PI. XLV]

le début du travail). C'est du moins ce que rapporte Ch. Blanc qui de plus attribue à Lehmann l'ébauche de la figure de la Muse. Comme celle-ci n'apparaît pas sur la toile de Cincinnati, on peut logiquement penser [Ternois] que Blanc parle en réalité de la version du Louvre. Il est en tout cas certain que la Muse a été dessinée à Rome d'abord d'après Mme Desgoffe, femme de l'élève d'Ingres, puis d'après Mlle de Rayneval, sœur du premier secrétaire de l'ambassade de France [Id.]. Cette Muse pourraient bien avoir été peinte par un élève, Lehmann probablement, bien qu'une anecdote rapportée par Amaury-Duval semble confirmer l'intervention personnelle d'Ingres. D'autre part, cette figure est peinte avec un excès d'huile et, en partie, avec du bitume (d'où le réseau de craquelures, qui nuit aussi à un jugement sûr; c'est sans doute à ces craquelures que se réfère l'inscription placée au dos, sur le châssis: "L'auteur de ce tableau désire que jamais le vernis n'en soit enlevé car ce serait le détruire"); or on sait d'autre part qu'Ingres n'a jamais employé le bitume... En

somme, les incertitudes sont nombreuses et la constitution de la toile révèle que les manipulations et modifications ne manquèrent pas: la tête du compositeur est peinte sur un morceau de toile (33×30) incrusté dans l'ensemble; une bande de toile (6 cm.) a été ajoutée en haut; et une autre a dû être ajoutée à gauche.

De nombreux dessins (dix-huit au seul musée de Montauban) documentent la longue gestation de cette œuvre. Une esquisse présente Cherubini avec deux figures féminines; le nom des Muses qui pourraient l'accompagner est noté sur une autre. En 1842, Ingres fit une exposition privée du portrait dans son atelier; elle eut un grand succès mondain du sans doute en grande partie à la célébrité du modèle. Après la mort de Cherubini, la même année, Louis-Philippe acheta le portrait pour 8.000 francs; il passa ensuite au Luxembourg et de là, en 1874, au Louvre. L'œuvre fut exposée aux rétrospectives de 1855 et de 1867 et on en loua généralement la vérité naturaliste, la noblesse de l'allégorie, etc.; Blanc explique même pourquoi Ingres ne prit pas la

peine de mettre en harmonie le caractère réaliste du portrait avec celui idéalisé de la Muse, et lui préféra le contraste entre la vitalité énergique de l'un et l'irréalité symbolique de l'autre. Il faut reconnaître que le rythme très médité observé dans le décalage des deux figures réalise pleinement l'unité harmonieuse de la composition.

b. [W. 235]. La réplique citée plus haut, (toile, 82×71; "J. Ingres pinx. 1841") resta dans la famille de Cherubini; acquise par Havemeyer, puis par Emery qui la léguera au Taft Museum de Cincinnati.

**134** 158×122 1842

**FERDINAND - PHILIPPE, DUC D'ORLÉANS**, Louveciennes, Collection Monseigneur le Comte de Paris.

a. [W. 239]. "J. Ingres Pxit Paris 1842" (en bas, à gauche). Le duc d'Orléans (1810-1842) était le fils ainé de Louis-Philippe, très populaire "par la bravoure, par l'amabilité cordiale et charmante de sa personne" [V. Hugo]. Il écrivit lui-même à Ingres, alors (1840) à Rome pour lui demander de faire son portrait; les séances de pose commencèrent en novembre 1841 aux Tuilleries malgré le peu d'enthousiasme du peintre (qui cependant subit vite le charme du modèle); l'œuvre était terminée dès avril 1842. Quelques dessins, — le peu qui subsiste du grand nombre de ceux qui périrent dans l'incendie de l'hôtel Gatteaux (la présumée ébauche signalée par Wildenstein ["GBA" 1956] dans la collection du prince Paul de Yougoslavie n'est toutefois pas à inclure dans la liste des travaux préparatoires ce doit être plutôt un travail d'atelier [Ternois, "C" 1967]), — révèlent quelque hésitation initiale quant au choix de la pose des mains et du bicorné; mais la ligne générale de l'ensemble semble avoir été fixée tout de suite. Présenté dans une exposition privée à l'atelier d'Ingres à l'Institut, le tableau suscita une admiration déferlante, en particulier pour l'acuité de l'expression psychologique et l'élégance de sa présentation: Thoré-Bürger critique pourtant le menton trop prononcé et Blanc reproche quelque lourdeur au visage. En réalité, c'est un "morceau" extraordinaire, du point de vue formel aussi, par le rapport magistral équilibré des lignes horizontales et verticales, et par la fusion intime du coloris et du clair-obscur.

La personnalité du modèle provoqua vite la demande de répliques, demande accrue encore après la disparition tragique du prince (13.VII.1842) à la suite de son accident sur la route de Neuilly. On ignore le nombre de ces copies: Delaborde en cite deux; Lapauze, sept; Wildenstein [1954], six autres auxquelles il en ajoute ensuite autant ("GBA" 1956); selon P. Angrand [in Ternois] il y en aurait dix-neuf (non publiées encore). Les premières signalées par Wildenstein restent les plus sûres, bien qu'il reste à établir exactement dans quelle mesure elles sont auto-graphes. Il est en effet probable que le peintre se limita à surveiller l'exécution des copies et à les retoucher au besoin; d'autre part, il ne mentionne lui-même que deux répliques dans ses cahiers.

b. [W. 240]. La toile ovale avec le portrait en buste (65×50; "Ingres Pxit, Paris 1842"), legs Gillet au musée des Beaux-Arts de Lyon, est sans doute antérieure à la mort du prince [Ternois]; c'est en tout cas une des plus anciennes, et une des meilleures copies connues.

c. [W. 241]. Réplique analogue à la précédente, mais avec une variante (le duc porte un manteau; allusion peut-être à la campagne d'Algérie à laquelle il avait pris part en 1834), léguée (1917) à la Tate Gallery (en dépôt à la National Gallery) à Londres (toile, 54×45; "Ingres"). C'est une des premières copies et une des meilleures; elle est sans doute antérieure aussi à la mort du modèle [Ternois].

d. [W. 242]. La version (toile, 156×120,6; "J. Ingres, 1843") acquise en 1844, — noté par Ingres, — par le roi Louis-Philippe pour être placée à Versailles.



134 a [PI. XLIII-XLIV]



134 b



134 c



134 d



134 e



134 f



134 g

les où elle est actuellement, serait à identifier avec celle commandée pour le ministère de l'intérieur. Oriale à l'origine, elle a été rendue rectangulaire, par un élève probablement, et présente le modèle sur un décor de parc; toutefois la signature placée sur la partie supérieure prouve le contrôle personnel qui exerce Ingres sur la modification [Ternois]; elle est d'autant de qualité élevée.

En juillet 1843, Ingres reçoit la commande de cinq copies de cet exemplaire; les deux que nous examinons à la suite peuvent faire partie de ce groupe [*Id.*].

**f.** [W 243]. Copie probable de la version précédente (toile, 154x119; "J. Ingres, 1843"), musée de Perpignan.

**g.** Autre copie possible du N. 134d (toile, 158x123), non citée dans Wildenstein. Don du Conseil général de la Haute-Vienne (1851) au musée de Limoges.

**h.** [W 245]. Version avec la figure entière (toile, 218x131; "J. Ingres père, 1844"), commandée par Louis-Philippe pour Versailles où elle se trouve; c'est probablement la seconde des deux copies citées par Ingres (voir plus haut). Elle est comme l'autre de bonne qualité.

**i.** [W 244]. Réplique en buste, ovale peut-être à l'origine (toile, 72x40; "Ingres, 1844") donnée par la reine Marie-Amélie à J.-Ch. Guérard qui avait été précepteur du prince; acquise par Wildenstein, elle est maintenant au Wadsworth Atheneum de Hartford. Elle a peut-être été peinte par l'élève qui collabora à l'exécution du N. 134c. La référence à la note du cahier X d'Ingres proposée par Wildenstein pour cette œuvre semble moins appropriée que pour l'une des deux versions de Versailles.

## Cartons pour les vitraux de Paris

Ce cycle a pour origine la mort tragique (13 VII 1842) de Ferdinand-Philippe, duc d'Orléans (voir le N. 134a); les cartons serviront à l'exécution des vitraux de la Chapelle commémorative Saint-Ferdinand, mise sous la protection de Notre-Dame de la Compassion, que Louis-Philippe fit ériger par son architecte Fontaine sur le lieu même de l'accident, route de Neuilly, dans la plaine des Sablons (aujourd'hui boulevard Pershing, à Paris [XVII<sup>e</sup> arr.]); depuis 1971, la chapelle a été transférée place de la Porte des Terres. On avait d'abord pensé à un travail collectif, avec la collaboration de plusieurs peintres, dont Ingres ne faisait d'ailleurs pas partie; mais dès le 26 juillet le roi imposait Ingres seul (la prière contenue et modique, était de 15.000 francs) et au mois d'août Ingres était au travail; le 22 août, il avait déjà fixé toutes les compositions, bien qu'il n'eût pas encore entrepris l'exécution. Dès septembre 1842, la fabrication des vitraux était commencée à la manufacture de Sévres, et terminée le 1<sup>er</sup> juillet 1843; douze jours après, anniversaire de l'accident, avait lieu l'inauguration de la chapelle [Foucart].

"C" 1847] Le programme comprend dix-sept vitraux; en se référant aux lettres adoptées ci-dessous pour désigner chaque canton, les vitraux se distribuent ainsi au-dessus de l'entrée de la chapelle, la Foi (A), dans la nef, à gauche: Saint Clément, Sainte Rosalie, Saint Antoine (B, C, D), et à droite, Saint François, Sainte Adélaïde, Saint Raphaël (E, F, G); dans le transept nord, Saint Charles et Saint Robert de chaque côté de la Charité (H, I, J); dans l'autre transept, Sainte Hélène et Saint Henri de chaque côté de l'Espérance (K, M, L); dans le chœur, à gauche, Saint Louis et Saint Philippe (N, O), et à droite, Sainte Amélie et Saint Ferdinand (P, Q). Chaque figure est dressée sur un socle avec un cartel qui porte le nom latin du personnage.

Après avoir été utilisés à Sévres, ces cartons et ceux de Dreux (N. 136) furent exposés au musée du Luxembourg, mais à partir de 1847 seulement, c'est-à-dire après l'achèvement, sous la surveillance d'Ingres, des encadrements, tous semblables: cette identité avait permis de ne pas les terminer tous afin de les livrer plus rapidement à Sévres (pour la même raison le bleu des fonds, commun à toute la série, ne fut prévu que sur quelques cartons). En 1848 ("LA" 12.111) les deux cycles furent mis en réserve au Louvre à cause de la Révolution, car quelques saints avaient les traits de membres de la famille royale (voir ci-dessous); exposés de nouveau au Luxembourg en 1852, ils furent transférés au Louvre en 1874 (Cabinet des dessins); ils cessèrent d'être exposés vers 1910 et furent mis dans les réserves. Si bien que presque tous les historiens récents finissent par les oublier à l'exception de Perrault-Dabot [1933] et de Schlenoff [1956]. L'exposition du centenaire (Petit Palais 1967) les a rappelées à l'attention, grâce à Jacques Foucart; et il faut souhaiter qu'ils retrouvent une place digne d'eux dans la nouvelle organisation du Louvre. Il faut d'ailleurs reconnaître qu'ils avaient peu intéressé les exigences plus anciennes, sauf Blanc [1870] et R. de Montesquiou [AD 1911]. Comme le remarque justement Foucart, ils offrent pourtant bien des motifs d'intérêt, en particulier par les simplifications iconographiques, souvent très heureuses, obtenues en renonçant à la plupart des attributs traditionnels; stylisations qui, parfois, font présenter certains aboutissements de la peinture ultérieure et même de la peinture contemporaine, ou presque. En outre Ingres ouvrit de nouvelles voies à l'art du vitrail en rompant d'une part avec l'usage des vitraux épaiement dans la masse, cernés d'une lourde sertissure de plomb en honneur depuis le Moyen Age, et en refusant d'autre part les effets illusionnistes d'un procédé tendant à imiter la peinture de chevalet et qui étaient devenus courants au XIX<sup>e</sup> siècle chez les verriers comme chez les tapissiers. Il s'agit en effet d'un type de vitrail moderne, mis au point à Sévres sous l'impulsion de Brongniart; l'emploi du verre blanc peint au pinceau (parfois des deux côtés) avec des couleurs très fluides, semblables à

celles des peintres sur porcelaine ou sur émail, et cuît à un feu de mouille. Ce traitement conserve toute leur lisibilité aux lignes et toute sa pureté au coloris. D'où dans les cartons, l'épaisseur des traits préparatoires à la pierre noire, tandis que la peinture à l'huile est si transparente et délicate qu'on a pu la prendre pour de la ttrempure retouchée à l'huile ou pour de l'aquarelle (de ce fait ils avaient été classés à tort comme des dessins et donc omis par Wildenstein). Les annotations autographes sur les cartons (lisibles mais parfois difficiles à interpréter), destinées aux artistes verriers, et la surveillance personnelle d'Ingres pendant l'exécution des travaux à Sévres, prouvent son intérêt de novateur. Les cartons ont aussi le mérite de s'affranchir presque complètement du néo-gothique comme le montrent le choix des éléments romano-byzantins et le goût des encadrements de style gothique mais très simple: tous éléments qui, bien au-delà du décor extérieur, imprègnent la structure même des figures et le système chromatique dont se dégage, écrit Montesquiou, "une magnificence très simple et très calme". Comme toujours quand il s'agit d'Ingres, ces résultats découlent d'un travail préparatoire considérable bien que rapide, attesté par nombre de dessins dont la plupart ont malheureusement disparu dans l'incendie de l'hôtel Gatteaux (il n'en reste que très peu). Les vitraux seront bientôt visibles de nouveau: des travaux de restauration sont actuellement en cours pour réparer les deux qui ont été brisés. Les signes conventionnels précédant les deux premières notices ne sont pas répétés: en effet ceux de A sont valables pour les fonds I et L, et ceux de B conviennent à tous les cartons rectangulaires. La date et la signature sont mentionnées dans le texte même de la notice quand on les connaît.

**135** diam. 110 1842

### A. LA FOI.

"Ingres fecit" (en bas, à gauche); autres inscriptions illisibles en haut, à gauche. Fond bleu peint. Les sources inspiratrices de ce médaillon et des deux autres (N. 135 I et L) sont les *Vertus Théologales* du retable Bagiloni de Raphaël (Rome, Pinacoteca Vaticana). Ici Ingres a fait ressortir les lignes du visage, mis en relief par l'uniformité abstraite du fond (dans un dessin du musée de Montauban, Ingres avait projeté de placer la Foi près d'une colonne; elle a été supprimée dans le dessin définitif). La figure prend ainsi un aspect "plus olympien que chrétien" [Foucart]. Dans le vitrail, l'hostie est plus petite et son auréole plus large au contraire que dans le carton [*Id.*].

**135** 210x92 1842

### B. SAINT CLEMENT, ÈVEQUE D'ALEXANDRIE.

Le saint était le patron de Marie-Clementine (Mlle de Beaujolais), fille de Louis-Philippe, qui devint duchesse de Saxe-Cobourg. Le personnage, repré-

senté sans attributs sinon ses vêtements épiscopaux, inspirés de l'antiquité chrétienne, s'inscrit dans une mandorle idéale d'où émergent, assez maladroitement, les mains. Ce morceau est un des moins bien réussis de la série.

### C. SAINTE ROSALIE, VIERGE.

"J. Ingres inv. et fecit 1842" (en bas, à gauche); autres annotations autographes: "blond / fond bleu / bandes noires" (à gauche), etc. La sainte est la protectrice de Palerne, ville natale du duc Ferdinand-Philippe. Aucun attribut traditionnel sauf la robe de sparterie revêtue aussi par la Madeleine dont Rosalie a voulu suivre l'exemple. La stylisation très pure de la figure est bien typique d'Ingres. Repentir visible près du pied à droite.

### D. SAINT ANTOINE DE PAUDE.

"J. Ingres fecit 1842" (en bas, à gauche); annotation pour les peintres verriers visible en haut, à droite. Le saint, patron du cinquième fils de Louis-Philippe, Antoine, duc de Montpensier, et de Victoire-Antoinette de Saxe-Cobourg, femme du duc de Nemours, autre fils du roi, est représenté avec quelques-uns de ses attributs traditionnels: robe franciscaine, lys, Enfant Jésus, qui concourent au conformisme du groupe.

### E. SAINT FRANÇOIS D'ASSISE.

"Ingres inv. et fecit ..." (en bas, à gauche); plusieurs annotations sur le fond, en particulier à gauche. Le saint était le patron du troisième fils de Louis-Philippe, François-Ferdinand, prince de Joinville, et de sa sœur aînée, Marie-Christine-Françoise (Mlle de Valois), qui devint duchesse de Wurtemberg. La représentation du saint en attitude de contrition violente et dououreuse est un essai de rénovation iconographique; mais le résultat n'est pas heureux, l'expression du drame restant un facteur externe et ne modifiant pas la structure formelle.

### F. SAINTE ADÉLAÏDE, IMPÉRATRICE D'ALLEMAGNE.

"J. Ingres inv. et fecit [?] 1842" (en bas, à gauche); le fond bleu gêne la lecture). La sainte, épouse de l'empereur Othon I<sup>r</sup>, était la patronne de Madame Adélaïde, sœur de Louis-Philippe. Outre les emblèmes impériaux, couronne, sceptre, globe, Ingres n'a conservé des attributs traditionnels de la sainte que le livre de prières et la pièce d'or (dans la main droite), symbole de l'aumône [Montesquiou]. La netteté des plis verticaux accentue la flexibilité de la figure: interprétation animée de la statuaire gothique que la polychromie avec son jeu audacieux de verts, bleus, violets rend plus vive encore.

### G. SAINT RAPHAËL, ARCHANGE.

Le fond bleu peut dissimuler une signature (le vitrail correspondant porte: "Ingres inventit et fecit. Manufacture R. le de Sévres 1842"). L'archange était le patron du second fils de Louis-Philippe, Louis-Charles-Philippe-Raphaël, duc de Nemours. C'est de l'avis des rares

exégètes le plus beau morceau de la série, allégé par la suppression des attributs usuels, remplacés par un pectoral à croix d'interprétation difficile [cf. Foucart], la stylisation atteignant la perfection tout en conservant un modèle assez concret. Son enroulé indique une affinité de la figure avec la Vierge de l'Apothéose d'Homère (N. 121); on peut y voir une influence générale de Raphaël mais sans l'étendre au polaris le rôle angélique aux reflets orangeants vers pâle et mauve (encore plus remarquable dans le vitrail) est bien un exemple magnifique de la volonté rénovatrice d'Ingres. Repentir visible près du pied à droite.

### H. SAINT CHARLES BORROMÉE, ARCHEVEQUE DE MILAN.

"J. Ingres inv. et fecit 1842" (en bas, à gauche); longues annotations pour les verriers visibles en bas, à gauche. Le saint était le patron de la seconde fille de Louis-Philippe, Louise-Marie-Charlotte, qui devint reine des Belges; lorsqu'il encore le personnage bien individualisé par les traits de la physionomie ne porte aucun attribut spécial sauf l'habit épiscopal. Le recours à des modèles du XVII<sup>e</sup> siècle, par souci d'exactitude documentaire, a abouti ici à une figure assez impersonnelle.

### I. LA CHARITÉ.

A droite, une annotation pour les peintres verriers "les lampes blanches" Fond bleu peint. Malgré les empreintes évidentes au Papier et le tondo Bagiloni (voir N. 135) et de la Madone aux candélabres (Baltimore, Walters Art Gallery), — cette dernière élaborée par Ingres dans l'une des versions de la récente Vierge à l'hostie (N. 132), — ce morceau est un des plus originaux de la série: par la vigueur et la pureté des lignes qui animent l'œuvre de Chavannes et même Fernand Léger [Foucart], et par la retenu du coloris, par grandes masses qui s'adaptent parfaitement à la composition.

### J. SAINT ROBERT, ÈVEQUE DE WORMS.

"J. Ingres fecit, 1842" (en bas, à gauche). Le saint était le patron de Robert-Philippe, duc de Chartres, fils de Ferdinand d'Orléans. La personnalité, revêtue des habits épiscopaux, de style gothique, présente le livre qui fait partie de ses attributs traditionnels. La composition reste statique malgré la tentative de l'animer par le jeu des plis et de la bande verticale de la chape (empruntée à la peinture du XV<sup>e</sup> siècle).

### K. SAINTE HÉLÈNE, IMPÉRATRICE.

"J. Ingres fecit 1842" (en bas, à gauche); et: "la tunique de drap d'or, très brillante" (note à peine lisible à droite, en bas). La sainte — que l'on reconnaît à la Croix qu'elle découvre, et au médaillon représentant le Christ, ainsi qu'à ses ornements impériaux, — était la patronne de la princesse de Mecklembourg-Schwerin, Hélène-Louise-Elisabeth épouse du duc Ferdinand-Philippe d'Orléans dont elle a ici très traits. L'image séduit par le contraste entre la coiffure, si romantiquement "Louis-Philippe" et la somptueuse



135 A



135 B



135 C



135 D



135 E



135 F



135 G



135 H



135 I



135 J



135 K



135 L



135 M



135 N



135 O



135 P



135 Q



135 R



135 S



135 T



136 D



136 E



136 F



136 G



136 H

sité byzantine de la robe et du médaillon, d'une exactitude archéologique scrupuleuse. Très justement Foucart y voit une anticipation de Gustave Moreau.

#### L. L'ESPÉRANCE.

En haut, quelques annotations pour les peintres verriers, mais le sens n'en est pas très clair. Fond bleu peint. Le modèle iconographique est comme pour les autres Vertus, la pala Baglioni (N. 135 A) de Raphaël; mais la traduction d'Ingres est très libre: il substitue au personnage en prière, mains jointes, l'orante aux bras écartés de l'antiquité chrétienne [Foucart]; la lueur blanche, en haut dans l'angle droit, est aussi une innovation par rapport à la couronne ou au soleil traditionnels. En 1855, About remarquait que le bras à gauche "ne tient à l'épaule que par une sorte de miracle" tout en reconnaissant le geste "magnifique" et "l'erreur de dessin évidemment volontaire"; selon le critique, la solution adoptée ici rend "sublime la résignation confiante" de la figure.

#### M. SAINT HENRI, EMPEREUR D'ALLEMAGNE.

"J. Ingres fecit 1842" (en bas, à gauche). Le saint est (sauf confusion entre les différents monarques homonymes) Henri II, seul empereur du reste; l'inscription en bas précise bien l'identité du personnage dans ce sens: "S.º HENRICVS IMPERATOR" patron du troisième fils de Louis-Philippe, Henri Eugène, duc d'Aumale (donateur du Musée Condé, à Chantilly). La figure semble inspirée de la peinture nordique du XV<sup>e</sup> siècle plutôt que de la statuaire gothique: mais malgré les stylisations réalisées, le résultat final est assez médiocre. Repentirs visibles sous la ligne de l'humérus à gauche, et le long du bord de la tunique et du pied à droite.

#### N. SAINT LOUIS, ROI DE FRANCE.

"J. Ingres Inv. et Pinx. 1842"; annotation, en haut, du même côté. Patron du roi Louis-Philippe et de son petit-fils, Louis-Philippe-Albert, comte de Paris, fils ainé de Ferdinand d'Orléans, le saint porte les attributs royaux, et les symboles de la Passion (couronne d'épines, clous, voile) également traditionnels.

#### O. SAINT PHILIPPE, APOTRE.

"J. Ingres Inv. et fecit 1842" (en bas, à gauche); notes pour les peintres verriers. Autre patron de Louis-Philippe et de plusieurs membres de la famille royale. Réduite à une expression iconographiquement anonyme, la figure est une des moins heureuses du cycle.

#### P. SAINTE AMÉLIE, REINE DE Hongrie.

"J. Ingres fecit 1842" (en bas, à gauche). La sainte était la patronne de Marie-Amélie de Bourbon, princesse des Deux-Siciles, épouse de Louis-Philippe. Ses traits sont ceux de la reine elle-même. La fleur qui pend de ses mains est sans doute une allusion à la mort de son fils Ferdinand [Foucart]. Une fois encore, Ingres s'inspire ici de la statuaire gothique mais en pleine liberté et tout

en laissant bien entendre que la similitude des modèles n'est qu'apparente. La chute de plus serrés drapant le haut du bras à droite révèle bien son intention et compense heureusement le côté trop statique de la composition.

#### Q. SAINT FERDINAND, ROI DE CASTILLE ET DE LEON.

"J. Ingres fecit 1842" (en bas, à gauche). Le saint était le patron de Ferdinand d'Orléans dont il présente les traits. L'intérêt de la composition réside surtout dans le contraste entre la forte personnalité du visage (d'autant plus frappante qu'il rappelle le portrait du duc exécuté peu avant [N. 134a]) et l'exactitude archéologique dont est empreint le reste de la figure.

#### Cartons pour les vitraux de Dreux

La chapelle royale de Dreux (Eure-et-Loir), dédiée à saint Louis, avait été commencée par Madame Adélaïde et terminée par son fils, le roi Louis-Philippe. Elle est édifiée dans l'encainte du château et abrite les sépultures de la maison d'Orléans. Comme pour la chapelle Saint-Ferdinand, c'est après avoir consulté d'autres peintres, dont Delacroix, qu'Ingres fut appelé (1843). Douze vitraux devaient être exécutés d'après les dessins d'Ingres, quatre cartons de Saint-Ferdinand devant servir à Dreux, bien que le format des vitraux de la chapelle Saint-Louis fût un peu plus réduit: 178 × 86. Ceux-ci occupent, trois par trois, les verrières du fond du transept de la chapelle haute: à gauche, Sainte Geneviève, Saint Denis, Sainte Clotilde (N. 136 A, B, C) et Saint Ferdinand, Sainte Amélie, Saint Philippe (N. 136 Q, 136 P, 136 O); à droite, Sainte Louisa, Sainte Isabelle, Saint Germain (N. 135 N; N. 136 D, E), et Sainte Radegonde, Saint Remi, Sainte Bathilde (N. 136 F, G, H). Le travail d'Ingres fut exécuté rapidement ici aussi, ce qui ne nuisit pas aux résultats, encore meilleurs qu'à Paris. La finition, peut-être plus grande, requiert un usage plus étendu de la peinture à l'huile que dans les autres cartons: les vitraux de Dreux devaient en effet donner l'illusion de peintures, procédé heureusement évité dans le cycle parisien. D'autre part, tandis que les encadrements dessinés par Ingres pour les cartons de Saint-Ferdinand furent reproduits tels quels, ceux de Dreux, semblables à l'origine à ceux de Paris, furent remplacés dans les vitraux par des bordures d'inspiration bizarrement gothique, bien que Viollet-le-Duc, leur auteur, soit bien connu pour ses scrupules archéologiques; dans la nouvelle décoration, les petites bases supportant les figures sont supprimées. Les vitraux étaient en place pour l'inauguration de la chapelle, le 13 juillet 1844. Plusieurs de ces cartons furent reproduits en tapisserie à la manufacture des Gobelins (1848-49). Les signes conventionnels placés en tête de la première notice sont valables pour les autres. (Pour tout autre renseignement, voir l'introduction au N. 136).

## A. SAINTE GENEVIÈVE, PATRONNE DE PARIS.

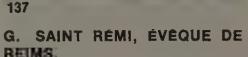
"J. Ingres Pinxit 1844" (en bas, à gauche); "bon le trait de crayon" (à gauche). Les attributs traditionnels de la sainte, la houlette de berger et le mouton, sont placés discrètement derrière elle; sainte Geneviève tient la médaille ornée d'une croix que l'évêque, saint Germain, lui remit (la sainte est généralement représentée avec cette médaille au cou). La composition est rigoureusement ordonnée, animée par un coloris intense et sensible aux variations de la lumière.



137

## B. SAINT DENIS, PREMIER ÉVÉQUE DE PARIS.

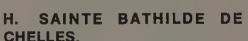
"J. Ingres Pinxit 1844" (en bas, à gauche). L'iconographie traditionnelle du saint a été simplifiée ici à l'extrême: le saint n'est même pas décapité. L'effet dramatique de la composition est intensifié par des contrastes vigoureux d'éclairage.



138

## C. SAINTE CLOTILDE, FEMME DE CLOVIS.

"J. Ingres Pinxit 1844" (en bas, gure de la sainte n'est accompagnée que d'attributs généraux, la croix et le sceptre; le peintre a renoncé aux attributs traditionnels. Elle serait donc difficilement identifiable sans le cartouche portant son nom. La composition, évocatrice des statues-colonnes, est animée par le coloris profond qui rend plus suggestif le mélange déconcertant d'éléments iconographiques gothiques et byzantins.



139

## D. SAINTE ISABELLE DE FRANCE.



140 a



140 b



140 c

dacieusement contrastés, rappelle le meilleur Ingres, celui des compositions et des portraits les plus fascinants.

## E. SAINT GERMAIN, ÉVÉQUE DE PARIS.

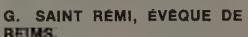
"J. Ingres Pxt 1844" (en bas, à gauche). Le fondateur de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés ne seraient pas identifiable sans son nom sur le cartouche. Vision austère qui témoigne de l'intérêt d'Ingres pour l'antiquité chrétienne [Foucart, "C" 1967].

## F. SAINTE RADEGONDE DE POITIERS.

"J. Ingres Pxit 1844" (en bas, à gauche). Des attributs de l'épouse de Clotaire I<sup>er</sup>, fondatrice du couvent Sainte-Croix à Poitiers, ne subsistent que le sceptre et la couronne.

## G. SAINT REMI, ÉVÉQUE DE REIMS.

"J. Ingres pxiit 1844" (en bas, à gauche); à côté, une note pour les peintres verriers: "la doublure de la chape, violet clair au lieu de verte". L'évêque est représenté avec la colombe traditionnelle porteuse de la sainte Ampoule. Un des meilleurs morceaux du cycle grâce à l'animation intime de la composition.



141



142

## MADAME CAVÉ. New York, Metropolitan Museum.

[W. 247]. "Ingres à Madame Cavé" (en bas, à droite). Le modèle, Marie-Elisabeth Blavot, amie de Delacroix ainsi que d'Ingres, avait épousé Clément Boulanger, élève de ce dernier. Veuve en 1842, elle épousa Edmond Cavé (N. 137) en 1844, année de ce portrait. Aquarelliste, elle publia deux traités (1850 et 1851) didactiques qui eurent une grande influence.

La présente peinture a été assez longtemps réduite à une présentation ovale qui ne devait pas correspondre à la conception originale; même historique que le N. 137. Comme son pendant, ce portrait est d'une intense spontanéité: l'œuvre d'un peintre pour un autre peintre capable d'en comprendre les valeurs réelles sans souci de décor luxueux, accessoires, etc.; la dédicace qui accompagne les deux tableaux a en ce sens une signification tout à fait particulière.

cette statue en 1834-40 et il s'en était déjà servi pour la figure de Stratonicie [voir le N. 131a], mais tournée vers la droite (voir ci-dessous); le miroir et la belle nature morte de fleurs et de bijoux (toujours dans la famille du modèle) se rattachent au contraire à un projet ultérieur. Il en existe une belle copie, par Balze, restée dans la famille du modèle.

b. [W. 238]. Du groupe des travaux préliminaires (voir ci-dessus) se détache cette ébauche (toile ovale, 80×61,9; v. 1842) d'une grande sensibilité, quoique retouchée (par Balze?). Léguée par Ingres à R. Balze qui la vendit (25.000 francs) au comte d'Haussonville. Collection particulière, Paris.

## 143 ■ 29×23 \*1845?

## PAOLO ET FRANCESCA. Glens Falls (New York), Collection Hyde.

a. [W. 122]. Parut à la vente du Taillis (Paris, 1865). Reprend en substance le thème, et en partie la composition du N. 80a mais les amants sont seuls, ils sont plus rapprochés et intervertis; les accessoires ont plus d'importance, le lutrin en particulier. Chronologie difficile à établir. Serait à dater de 1820 environ selon Wildenstein; mais pourrait être très postérieur en tenant compte de ses affinités de structure et de style avec le N. 80d.

b. [W. 282]. Une réplique (toile, 28×23; "Ingres"; autrefois collection Faré, Paris; vente chez Sotheby, Londres 30.XI. 1966 [en fait, retirée de la vente]) à identifier probablement avec une des peintures qu'Ingres note avoir exécutées à Meung-sur-Loire vers 1856-57. On distingue dans le fond la figure de Gianciotto.

c. Autre composition analogue (mais sans le lutrin et les autres accessoires; on entrevoit la figure de Gianciotto au fond) reproduite par N. Schlenoff [1956] comme œuvre autographe, mais sans autres informations. Non citée dans Wildenstein.



139 a [Pl. II]



139 b



141



142



143

## 139 ■ 131,8×92 1845

## LA COMTESSE D'HAUSSONVILLE. New York, Frick Collection.

a. [W. 248]. "Ingres, 1845". Le modèle, Louise de Broglie (1818-82) épouse (1836) le vicomte d'Haussonville, député, sénateur, historien, et membre de l'Académie française; elle était la belle-sœur de la princesse de Broglie (voir le N. 151). Le portrait, après être longtemps resté dans la famille d'Haussonville, fut acquis par la galerie Wildenstein (1927) puis entra aussitôt dans la Frick Collection. Ingres accepta d'exécuter le portrait en 1842 et commença une série d'études où l'on note une première pensée du modèle posé comme dans le portrait définitif (c'est l'attitude classique dite de la *Pudicitia*, marmore antique des Giustiniani à Rome). Ingres avait dû étudier

le portrait de l'épouse de Louis-Philippe se présente sous forme de camée ou de bas-relief, en grisaille sur fond vieil or. Pendant du N. 142. Les deux œuvres ont été données (1924) au musée par David-Weill. Wildenstein ne les a pas cataloguées; elles restèrent d'ailleurs pratiquement inconnues jusqu'à leur exposition au Palais Strozzi à Florence (1959), puis (1967) au musée Ingres, Montauban; de plus elles ne sont pas mentionnées par Ingres dans ses propres cahiers; il n'est donc pas exclu qu'il s'agisse de faux ou de contrefaçons dues à un élève (cf. Lapauze, *Les faux Ingres*, "La Renaissance", 1918).

## 141 ■ 68×52 1845?

## LA REINE MARIE-AMÉLIE. Paris, Musée des Arts Décoratifs.

"Ingres 1845" (en bas). Le portrait de l'épouse de Louis-Philippe se présente sous forme de camée ou de bas-relief, en grisaille sur fond vieil or. Pendant du N. 142. Les deux œuvres ont été données (1924) au musée par David-Weill. Wildenstein ne les a pas cataloguées; elles restèrent d'ailleurs pratiquement inconnues jusqu'à leur exposition au Palais Strozzi à Florence (1959), puis (1967) au musée Ingres, Montauban; de plus elles ne sont pas mentionnées par Ingres dans ses propres cahiers; il n'est donc pas exclu qu'il s'agisse de faux ou de contrefaçons dues à un élève (cf. Lapauze, *Les faux Ingres*, "La Renaissance", 1918).

## 142 ■ 68×52 1845?

## HÉLÈNE, DUCHESSE D'ORLÉANS. Paris, Musée des Arts Décoratifs.

"Ingres 1845" (en bas). Le modèle était l'épouse du duc Ferdinand (voir le N. 134a). Pendant du N. 141.



144 a



(A gauche) Etude d'ensemble (encre de chine et lavis brun avec rehauts de blanc, sur papier calque, 510×650 mm.; "Ingres à son ami Sturler"; Lyon, Musée des Beaux-Arts) pour le N. 144 a. - (A droite) Dessin (crayon sur papier, 416×315 mm.; "Ingres" [en bas, à gauche], et: "cuisses un peu longues" [à droite, près du genou de la figure féminine]; Cambridge [Massachusetts], Fogg Art Museum) exécuté pendant la préparation de la peinture elle-même où cependant ces deux nus ne paraissent pas.

**143** ■ ○ 60×47 1846

MADAME REISET. Cambridge (Massachusetts), Fogg Art Museum.

[W. 250]. "J. Ingres pinxit, Enghien 1846". Hortense Reiset (v. 1813-1893), avait épousé en 1835 son cousin Frédéric Reiset, ami d'Ingres, qui fut plus tard conservateur des dessins au Louvre. Ingres fit d'elle et de sa famille quelques très beaux portraits au crayon (Londres, Collection Ford; Cincinnati, Collection Warrington; Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen; etc.). L'œuvre après être restée longtemps dans la famille du modèle est entrée au Fogg Art Museum en 1943.

**144** ■ ○ 480×660 1842-49

L'ÂGE D'OR. Dampierre, Château, propriété du duc de Luynes.

a. [W. 251]. En septembre 1839, Ingres fut chargé par le duc de Luynes d'exécuter deux peintures murales dans la galerie au premier étage du château de Dampierre; Ingres choisit lui-même les sujets: l'Âge d'or et l'Âge de fer (N. 145). En 1841 [cf. Boyer d'Agen] Ingres n'était pas encore décidé sur l'emploi de la fresque (qualification erronée donnée souvent à l'œuvre [jusqu'à W.]) ou de la peinture à l'huile; il se déclina ensuite à peindre à l'huile, directement sur le mur préparé à cet effet. Après de très nombreuses études, — on connaît



144 b

plus de cinq cents dessins soit existants (pour la plupart au musée Ingres, à Montauban), soit perdus (dans l'incendie de l'hôtel Gatteaux), — la composition était définie en 1843; en 1845 commença l'exécution qui devait se poursuivre jusqu'en 1848. Dans le même temps, Ingres et l'architecte Duban dirigeaient les travaux de décoration de la galerie confiés à une équipe de peintres et de sculpteurs. En 1849, Ingres s'engageait à terminer l'Âge d'or avant deux ans [L.], mais la mort de sa femme le décida presque aussitôt à renoncer à ce projet. Par une convention passée le 7 mars 1850 entre le duc et Ingres, l'œuvre est définitivement abandonnée.

Selon ses projets, communiqués à Gilibert ([20.VII.1843] in Boyer d'Agen], l'œuvre représente l'âge mythique "comme les anciens poètes l'ont imaginé"; dans un paysage arcadien, plus de cinquante personnages se répartissent en trois groupes: à gauche, Astrée "enseigne à aimer la justice"; à droite, près d'une fontaine, "les groupes d'amants heureux et de familles heureuses avec leurs enfants"; au centre, devant l'autel "une danse religieuse exécutée par des jeunes filles qui font tourner un jeune garçon maladroit, qui joue des flûtes et est ramené à la mesure par la jeune fille qui conduit la danse en battant des mains". Trois des jeunes danseuses doivent incarner les saisons "heureuses", l'hiver étant donc exclu; mais Schlemonoff pense plutôt à la ronde des Heures et aux trois Grâces, avec Hébé et Vénus, — comme dans la réplique de 1862 (voir ci-après), — selon un thème qui peut avoir été emprunté au *Parnasse de Mantegna* (Louvre) ou à un sujet analogue traité par J. Zucchi, aux Uffizi [King, "JWG" 1942]. L'exécution du paysage serait due en grande partie au "spécialiste" A. Desgoffe.

b. [W. 301]. Une réplique tardive, avec variantes (voir ci-dessus) restée chez Ingres jusqu'à sa mort et entrée en 1943 au Fogg Art Museum de Cambridge (Massachusetts), témoigne d'élaborations ultérieures du sujet (toile, 48×62; "J. Ingres Pinxit MDCCCLXII Aetatis LXXXII").

**145** ■ ○ 480×660 1845-49

L'ÂGE DE FER. Dampierre, Château, propriété du duc de Luynes.

Devait servir de pendant au N. 144 a. L'exécution en fut ébauchée en 1845 mais elle fut interrompue très vite: elle se limite à un fond d'architecture exécuté par Pichon sur les indications d'Ingres, — très proche de celui de l'*Apothéose d'Homère* (N. 121a), bien que plus ample; (voir le N. 166a pour la méthode pratiquée par Ingres en pareil cas). Quelques croquis préliminaires autographes subsistent au musée Ingres à Montauban. Non cité dans Wildenstein.

**146** ■ ○ 163×92 1807?-48

VENUS ANADYOMÈNE. Chantilly, Musée Condé.

a. [W. 257]. "J. Ingres Faciebat 1808 et 1848". Cette annotation indique la durée de l'élaboration



146 a [Pl. LII]



146 b

tion dont le début serait peut-être même à fixer un an plus tôt [W. etc.]. L'œuvre aurait dû constituer un des envois de Rome réglementaires mais, en fait, Ingres la laissa à l'état d'ébauche pendant quarante ans malgré une réclamation de Pastoret en 1821 à Florence, et une demande de livrer l'œuvre à Leblanc en 1823; elle fut enfin terminée en 1848 à Paris, pour B. Delessert, et non pour Frédéric Reiset, — comme on l'indique parfois, — à qui cependant Delessert la céda dans l'année même. Parvint ensuite avec la collection Reiset chez le duc d'Autemale (1879).

Les sources iconographiques en sont connues: tout d'abord la *Vénus de Médicis*, avec des éléments des *Vénus pudiques*, en tout cas dans la première pensée (documentée par un dessin [190×94 mm.] du musée de Montauban, n. 867-2302) où l'on pourrait aussi trouver une influence de la *Naissance de Vénus* de Botticelli (Florence, Uffizi) [Alazard] que le peintre avait pu voir à son passage à Florence (1805) ou étudier d'après des estampes. Dans la version définitive, déjà "repensée" vers 1806 comme on peut le déduire d'un autre dessin (383×285 mm.) de Montauban (n. 867-2305), la déesse a les bras levés et tord ses cheveux. La structure chromatique change aussi peu à peu; Amaury-Duval décrit le tableau tel qu'il le vit en 1825: "Le ciel était d'un ton bleuâtre plutôt que bleu; toute la figure avait cet aspect si attrayant de l'ébauche, les Amours à peine indiqués, mais charmants..."; et il ajoute avec regret: "Depuis, qu'est-il arrri-

145



147 [Pl. XLVIII]



148 [Pl. L]



150 [Pl. LI]



vé? Aujourd'hui le ciel est d'un bleu foncé, presque noir, sur lequel Vénus se détache en lumière vive et, quand je l'ai vue pour la première fois, le passage du ton du ciel à celui de la figure était à peine sensible. M. Ingres avait-il perdu cette naïveté qu'il me vantait, lorsqu'il acheva ce tableau commencé dans sa jeunesse?".

Wildenstein en reproduit une version à l'aquarelle (apparemment signée) presque identique, mais sans donner aucun renseignement; d'après le numéro de la planche (78), le critique semble la considérer comme antérieure à la toile de Chantilly.

b. [W. 259]. Une version réduite (31,5x20), ayant appartenu à Napoléon III et maintenant au Louvre (legs Marcotte-Genlis, 1867), semble, malgré la signature, "J. Ingres", et l'avis contraire de Wildenstein et d'autres critiques, devoir être considérée comme une œuvre d'atelier, des environs de 1858; mais elle aurait été exécutée sous la direction d'Ingres qui n'a pas réussi malgré tout à ériger, par exemple, l'insignificance du visage de Vénus.

Pour une autre réplique, se reporter au N. 171b; et pour la variante de *la Source* au N. 155a.

147 # 141,8x101,5 1844-48

**LA BARONNE JAMES DE ROTHSCHILD.** Paris, Collection Guy de Rothschild.

[W. 260]. "J. Ingres Pinxit 1848"; et (en haut, à droite, au-dessus des armes de la famille): "B<sup>e</sup> BETTY DE ROTHSCHILD". Toile marouflée sur bois. A la fin de 1841, la baronne James de Rothschild, née Betty de Rothschild (1805-86) avait demandé à Ingres de faire son portrait; après un premier refus, l'artiste consentit et les séances de pose commencèrent. En février 1843, la tête était presque achevée, mais en juin 1844 Ingres, insatisfait, recommençait son travail qu'il devait terminer en 1848 [L.]. Th. Gautier vit le portrait chez Ingres et frappa de la spontanéité de facture, le compara aux portraits du Titien. Voilé par les nazis, fut rendu à son propriétaire en 1945.

148 # 146,7x100,3 1851

**MADAME MOÏSSIER.** Washington, National Gallery (Kress).

[W. 266]. "J. A. D. Ingres Pinxit AN<sup>e</sup> 1851". Le modèle, née Inès de Foucauld, était la fille d'un collègue de Marcotte, le vieil ami d'Ingres, qui la recommanda lui-même au peintre quand elle désirait faire exécuter ce portrait. La genèse de ce tableau se mêle à celle de l'autre portrait de Mme Moïssier (voir N. 156a). Il dut être exécuté entre juin et décembre 1851; d'après une lettre d'Ingres à son modèle / in L. /, on voit que certains accessoires furent modifiés au dernier moment: "J'abandonne [...] le bijou sur la poitrine, d'un style trop vieux, que je vous prie de remplacer par un camée en or ...", et de même pour les bracelets, etc. Il n'y eut pas de changement dans la composition solide renforcée encore par les noirs des cheveux et de la robe, — dentelles, tulle, velours également noirs, — en accord profond avec le brocart pourpre du fond et en vif contraste avec les roses ornant la coiffure et les gants sur le fauteuil plutôt qu'avec les chaises un peu éteintes. Le portrait semble être passé directement de la famille Moïssier à S. H. Kress qui en fit don au musée de Washington.

Wildenstein en reproduit une version à l'aquarelle (apparemment signée) presque identique, mais sans donner aucun renseignement; d'après le numéro de la planche (78), le critique semble la considérer comme antérieure à la toile de Chantilly.

149 # 32,3x43,3 1851

**JUPITER ET ANTIOPE.** Paris, Louvre.

[W. 265]. "J. Ingres, 1851". Le

nu féminin est une des nombreuses variantes de celui de la *Dormeuse de Naples* de 1808 (N. 57a), en particulier dans la version N. 57c. L'œuvre fut présentée à l'Exposition universelle de 1855 et accueillie avec enthousiasme / About; Gautier; etc. /: au point que devant le modeste tissu pictural qui révèle aujourd'hui la toile, on a pensé / W. / qu'elle avait pu être maladroitement restaurée dans la seconde partie du XIX<sup>e</sup> siècle. Malgré sa médiocrité, son authenticité paraît bien établie. Elle a appartenu jusqu'en 1898 à la famille Moïssier, puis à Cosson qui l'a léguée (1927) au Louvre.

150 # 73x62 1845-52

**MADAME GONSE.** Montauban, Musée Ingres.

[W. 269]. "Mme Car. Gonse 1852. J. Ingres Pinxit". Le modèle, Caroline Maillé (1815-1901) faisait de la peinture et prit les conseils d'Ingres à Rome (v. 1835). En 1836 elle épousa J.-H. Gonse, conseiller à la cour d'appel de Rouen. Ingres dessina d'elle un portrait, debout, "mars 22, 1845" (New York, Collection Lasker); quelques semaines plus tôt (15.II) avaient commencé les séances de pose pour le portrait peint; mais elles furent vite interrompues parce qu'Ingres souffrait alors des yeux; elles reprirent en 1851 et, après quelques hésitations, l'œuvre était terminée en janvier 1852. Légué par Lapauze au musée en 1928.

La mise en page est ferme, bien posée. Le visage d'une grâce réservée est bien en harmonie avec la palette jouant sur les gris, les blancs et les noirs précieusement fondus et que font chanter le lilas des rubans et le rouge violacé du fauteuil [Ternois, "ICPF, 11"]. C'est, avec les N. 147 et 170, le seul portrait de femme de l'époque tardive d'Ingres — soit parmi ses plus beaux tableaux — qui reste en France aujourd'hui.

151 # 106x88 1853

**LA PRINCESSE DE BROGLIE.** New York, Metropolitan Museum (Collection Lehman).

[W. 272]. "J. Ingres Pi<sup>t</sup> 1853". Le modèle, née de Galard (1825-60), femme du prince, puis duc de Broglie, membre de l'Académie française, était la belle-sœur de la comtesse d'Haussonville (voir N. 139a). Après être resté longtemps dans la famille de Broglie, le portrait fut acquis par un collectionneur pa-

risien et est récemment passé dans la collection Lehman; entré, avec toute la collection, au Metropolitan Museum en 1969.

**152 # 1853**

**L'APOTHÉOSE DE NAPOLEON I<sup>r</sup>.**

a. [W. 270]. Commandé le 2 mars 1853 pour le plafond du salon dit de l'Empereur à l'Hôtel de Ville de Paris; exécuté dans l'atelier prêté par Gatteaux rue de Lille, et achevé à la fin de cette même année; en février 1854, Napoléon III et l'Impératrice, accompagnés d'une nombreuse suite l'inaugurèrent.

Outre *l'Apothéose*, le plafond



153 a



(Ci-dessus à droite, de haut en bas) La composition d'Ingres pour le Plutarque français (voir le N. 153 a). - L'étude présumée dont il pourrait s'agir au N. 153 c.

de l'Hôtel de Ville comportait huit personnifications des villes les plus importantes conquises par Napoléon: Rome, Vienne, Milan, Naples, Moscou, Le Caire, Berlin, Madrid, peintes par Desgoffe, les deux Balze, et par Flandrin, Cornu, Magimel, Pichot et Cambon d'après des dessins (ou des cartons) d'Ingres. Au succès mondain, s'ajoutèrent les éloges enthousiastes de la critique bien que certains lui aient reproché d'avoir appliqué un camée géant sur une voûte [cf. Chabouillet, "MSML" 1875], et c'est d'ailleurs à la façon d'un camée que A. David a gravé la composition. Ainsi Ingres, une fois encore, avait eu le "sens du mur": il avait donné un relief aux valeurs linéaires et s'était servi de couleurs claires, comme dans le *Romulus vainqueur d'Acron* et *Tu Marcellus eris...* (N. 68 et 70), afin que ses figures ne "crèvent" pas le plafond.

b. [W. 271]. Une ébauche de l'ensemble (toile, 48x48), ayant appartenu probablement à Gatteaux, acquise ensuite (1889) par la Ville de Paris, est depuis 1903 au musée Carnavalet.

c. Une œuvre analogue, toile, 50x50; legs Gatteaux, Louvre, en dépôt au musée de Châteauroux) a parfois été prise pour une étude préliminaire: elle dérive en fait de la gravure de Salmon (voir N. 152a), et serait peut-être de Bastien-Lepage (1874), selon un témoignage du frère de ce dernier (Brière-Communaux, 1924). Non cité dans Wildenstein.



149

**JEANNE D'ARC AU SACRE DU ROI CHARLES VII, DANS LA CATHÉDRALE DE REIMS. Paris, Louvre.**

a. [W. 273]. "J. Ingres Pit, 1854" (en bas, à gauche); dans un cartouche, en bas vers la gauche: "... et son honneur se change en trône dans les cieux. Em. Deschamps". Représente l'héroïne debout près de l'autel; les yeux au ciel, elle tient l'épée victorieuse. Au second plan, derrière le religieux absorbé dans sa lecture, Doloy, l'écuyer de Jeanne à qui le peintre a



152 b



152



*Etude sans doute complète (mine de plomb, 250×168 mm.; Montauban, Musée Ingres) pour la composition étudiée au N. 154.*



154

donné ses propres traits (à rapprocher d'un portrait d'Ingres par H. Flandrin, à Montauban [ICPF, 11, n. 120]). L'œuvre commandée en 1852 par Guisard, directeur des Beaux-Arts, à l'occasion des fêtes commémoratives de Jeanne d'Arc qui eurent lieu en 1854, à Orléans. C'est là que la toile fut présentée au public qui, en majeure partie, l'accueillit favorablement [Vinet, "RDM" 1854; etc.]. Figura ensuite à l'Exposition universelle de 1855, et à la retrospective de 1867. Collection de Napoléon III, puis au musée de Versailles, au musée du Luxembourg, à la Présidence du Corps législatif (1868); de nouveau au Luxembourg jusqu'en 1874, date de son entrée au Louvre.

Dix ans avant, Ingres avait déjà travaillé sur ce sujet pour une illustration commandée par E. Menechet pour la réédition (1844) du *Plutarque français*. Par rapport à ce dessin, la peinture comporte l'adjonction des personnages du fond et de la robe recouvrant les jambes de la sainte. L'exécution du tableau fut quand même précédée de plusieurs études au crayon (musée Ingres de Montauban, et dans d'autres collections); d'après une annotation de R. Balze sur un de ces dessins (302×392 mm.; New York, Collection Curtis Baer), il semblerait qu'Ingres avait en projet une autre peinture, différente de celle aujourd'hui au Louvre.

b. Une étude pour la tête de l'héroïne ("en extase", comme dit Ingres dans son *cahier X*) fut exposée aussi à la rétrospective de 1867 avec une autre peinture analogue. Ayant disparu toutes deux, il est impossible de préciser aujourd'hui à laquelle se référera la citation du maître. L'une d'elles (W. 275; toile, 44×37; "Ingres"), passée à la vente après décès d'Ingres (27/4/1867), fut probablement achevée postérieurement à la composition définitive [L.]. Fit partie de la collection Ramel, puis de la collection Amaudru [W.].

c. De l'autre étude (voir N. 153b), on sait seulement qu'avant de disparaître elle resta longtemps dans la famille Gruyer. Elle ne semble pas pouvoir être identifiée, aussi bien pour des raisons iconographiques, avec l'œuvre publiée par Widenstein (W. 274) dont l'authenticité paraît très douteuse.

#### 154 ■ 1855 ■ LE PRINCE JÉRÔME NAPOLEON.

[W. 277]. "J. Ingres pinxit 1855". Le modèle (1805-70), collectionneur averti et grand amateur d'Ingres, était le fils de Jérôme Bonaparte, le plus jeune frère de Napoléon I<sup>r</sup>. Ingres fit ce portrait en reconnaissance des bontés manifestées par le prince après l'Exposition universelle de 1855 [Momméja]. L'œuvre devait comporter une bordure néo-classique inspiré peut-être par la monture d'un médaillon de Vespasien (comme l'indique l'esquisse du musée Ingres reproduite ici sous le tableau), étudiée dans un dessin autographe (155×100 mm.; *ibid.*) [Ternois, "ICPF, 3<sup>e</sup>"]. Cette décoration ne paraît pas en tout cas la copie du portrait gravée par V.-



155 a [PI. LIII-LIV]

F. Pollet. Le portrait dut être détruit en 1871 dans l'incendie du Palais-Royal à Paris.

#### 155 ■ 1820-56 ■ LA SOURCE. Paris, Louvre.

a. [W. 279]. "J. Ingres, 1856". C'est en substance une variante de la *Vénus Anadyomène* (N. 146a), et sa genèse ne fut pas moins longue. Ingres commença à y penser à Florence, vers 1820 [Amaury-Duval]; en 1825 l'œuvre devait déjà être ébauchée si, comme il semble, on peut l'identifier avec une étude d'après nature, — "une figure de jeune fille peinte sur une toile jaunâtre, qui était restée comme fond", — qui resta longtemps accrochée dans l'atelier du maître [*Id.*]. L'exécution définitive ne commence qu'à partir de 1855 avec la collaboration du paysagiste A. Desgoffe et de P. Balze (ce dernier peignit la cruche et "rectifia" [R. Balze] les reflets dans l'eau); cependant la tête, les bras et les extrémités inférieures sont sûrement de la main d'Ingres. Le thème peut avoir été tiré d'un bas-relief de la cour de l'Hôtel Sully, à Paris [Goncourt] ou par un relief de Jean Goujon à la Fontaine des Innocents [Ternois, "C" 1967]. Malgré sa froideur néo-classique (qui la différencie essentiellement de l'*Anadyomène*), rachetée d'ailleurs par l'unité du coloris, c'est une des œuvres les plus populaires d'Ingres. À l'exposition privée organisée par Ingres dans son atelier (1856), elle suscita une admiration unanime et des louanges pour la "beauté suprême de la couleur", et la "chaste" beauté physique du modèle [Gautier]; plusieurs poètes lui dédièrent des vers (elle inspira Th. de Banville le poème *La naïade argentine*, publié en 1861), et le comte Tanneguy Duchâtel l'emporta sur les autres acquéreurs "en offrant à bout portant 25.000 francs..." (lettre d'Ingres à Calamatta, 18-20/1/1857 [*in l.*]). Léguée au Louvre par la comtesse Duchâtel en 1878, année où le jeune Seurat en dessina une copie.

b. [W. 286]. Une petite réplique médiocre (panneau, 24×12,5), travail d'atelier probablement mais exécuté sous la surveillance d'Ingres (qui d'ailleurs l'a signée et datée: "J. Ingres, 1859") a été léguée au Louvre par la famille Marquette-Genilis (1867).

#### 156 ■ 1820-92 ■ 1852-56 ■ MADAME MOITESSIER. Londres, National Gallery.

MADAME MOITESSIER. Londres, National Gallery.



155 b

a. [W. 280]. "J. Ingres 1856. AET LXVII", et (en haut, à droite): "M<sup>e</sup> INES MOITESSIER NÉE DE FOUCAUD". En ce qui concerne l'identité du modèle, voir la notice du N. 148. Les poses pour ce portrait débutèrent en 1845 et la mise en page dut en être assez vite fixée, toutefois avec quelques variantes (comme le montre l'ébauche de Montauban [voir ci-dessous]). Un peu plus tard Ingres envisagea de représenter dans le même portrait Catherine, la fille de Madame Moitessier, mais l'enfant se révéla "insupportable" et il fallut "l'effacer" [L.]. En 1849 interruption du travail à la suite du décès de Mme Ingres; les poses recommencèrent deux ans après, mais alors naquit un portrait complètement différent, c'est-à-dire celui qui est actuellement à Washington (N. 148). Toutefois en juin 1852, la pose "assise" fut reprise; et après d'autres incertitudes, — relatives par exemple à la robe (Ingres préférera un moment une robe jaune, puis il la remplaça par la robe blanche à bouquets de roses), — d'autres abandonn



156 a [PI. LV-LVI]



V.-L. Mottez (élève d'Ingres), copie (Paris, Ecole des Beaux-Arts) d'une peinture d'Herculanum, maintenant au Museo Nazionale de Naples, qui a pu inspirer Ingres pour le N. 156 a.

(1853), l'œuvre fut enfin terminée en 1856. Le portrait resta longtemps dans la famille Moitessier; acquis en 1936 par la National Gallery. La beauté physique du modèle et l'attitude qui met en valeur son type "junkien" constituent le mérite majeur de l'œuvre pour Th. Gautier; Lapauze y voit aussi une réalisation heureuse de "l'idéal grec" alors en vogue. A son propos, Blanc parle d'une "Flora pompeienne", et en effet Davies [Catalogue, 1946 et 1957] signale comme source iconographique une peinture du musée de Naples provenant d'Herculaneum, *Héraclès et Télephe*, bien connue dans l'entourage d'Ingres puisque trois de ses élèves l'avaient copiée. D'anc regretté toutefois que la minutie de la facture des détails distraite l'attention du visage; en vérité cette virtuosité scrupuleuse concourt à l'équilibre de l'œuvre comme dans une tapisserie étonnante car la couleur relève savamment ces multiples accessoires; et ils n'enlèvent rien à la monumentalité du portrait, qui peut même avoir séduit Picasso, comme le suggèrent deux de ses portraits de femmes exécutés l'un en 1919 [Cassou, 1947] et l'autre en 1932 [Davies].

b. Une première pensée pour le portrait (voir plus haut) est conservée dans la petite toile (46×38; avec l'inscription à la plume, en haut: "Mme Moitessier") léguée peut-être par Ingres au musée de Montauban (1867). L'autographie se limite sans doute au dessin et à quelques retouches dans les parties à l'huile [Ternois, "ICPF, 11"] qui ne concernent qu'un morceau du fond et furent peintes par un élève. Non cité dans Wilenstein.



156 b

#### 157 ■ 1856 ■ SAINTE GERMAINE COUSIN DE PIBRAC. Sapiac (Montauban), Eglise Saint-Etienne.

[W. 278]. "J. A. D. Ingres a peint ce tableau et l'a offert à la Vénérable Eglise de St. Etienne de Sapiac à Montauban sous la cure de M.<sup>e</sup> A.<sup>e</sup> Boislong. An. 1856". Le comte du Faur de Pibrac, dans une lettre (1857) au chevalier Dumège [W.], et de Montrond [1868], rappelle, avec une grande abondance de détails, comment l'œuvre fut exécutée par Ingres et donnée à l'église en accomplissement d'un vœu fait pendant la maladie d'un neveu. Les élèves d'Ingres, A. Cambon et M. Dumas, participèrent à l'exécution du tableau, dont la fadeur reflète l'inégalité de l'imagerie pieuse.



159



159 a



159 b

**158** ■ ○ 25,7×53,2 1856 ■ ■  
LA NAISSANCE DE LA DERNIÈRE MUSE. Paris, Louvre.

"Ingres 1856". Aquarelle sur papier marouflé sur cuivre. Intitulé traditionnellement "La naissance des muses". L'œuvre avait été conçue pour être placée dans un encadrement en forme de petit temple grec (exposé au Salon de 1859) que le prince Napoléon avait fait exécuter sur un dessin de l'architecte Hittorff. Ingres écrivait en août 1856: "Le sujet représente la Naissance des Muses, en face de Jupiter. Erato sort la dernière du giron

de Mnemosyne, et cela est rendu honnêtement" [in Delaborde]. Une gravure de Gérard (1796) pour l'*Enéide* (VIII) peut avoir inspiré la figure du père des dieux, sans oublier évidemment celle peinte en 1811 (N. 67a); il en reste en tout cas un dessin préparatoire à l'Ecole des Beaux-Arts, Paris. Collection du Prince Napoléon; collection H. Lapauze, et acquisition par le Louvre à la vente après décès de ce dernier (1929).

**159** ■ ○ 50,5×69 1857 ■ ■  
MOLIÈRE À LA TABLE DE



161 a



161 b [PI. LVII]

**LOUIS XIV. Paris, Musée de la Comédie-Française.**

a. [W. 281]. "J. Ingres, 1857". Le sujet est tiré d'une anecdote rapportée par Mme Campan: le Roi-Soleil ayant invité Molière à Versailles, le fait asseoir à sa propre table afin d'imposer aux courtisans le respect du comédien. Achevé à Meung-sur-Loire vers le mois de juin 1857; offert le 1<sup>er</sup> janvier 1858 à la Comédie-Française en remerciement de l'entrée à vie accordée à Ingres par les Comédiens Français. Gautier et Blanc ont vanté les couleurs vives et brillantes qui constituent en effet le principal mérite de l'œuvre.

b. [W. 293]. Une réplique avec de légères variantes (toile, 52×69; "J. Ingres, 1860"), ayant appartenu à l'Impératrice Eugénie a été acquise par Wildenstein à la vente des collections de cette dernière (Londres, 1927).

**160** ■ ○ avant 1858? ■ ■  
LA VIERGE DE L'ADOPTION.

a. [W. 284]. La description de Delaborde laisse penser [W.] qu'il s'agit de la première version du thème; d'où la chronologie proposée ici. Quant à l'historique, on sait seulement que le tableau appartient à la veuve d'Ingres et qu'elle a ensuite disparu.

b. [W. 283]. Une réplique ("J. Ingres P<sup>t</sup> 1858. Aetatis LXXVIII") ayant appartenu à la famille Gosselin, Paris, fut exposée à la rétrospective de 1867; disparue depuis. C'est une des nombreuses variations sur le thème du N. 120.

**161** ■ ○ 64×53 1858 ■ ■  
PORTRAIT DE L'ARTISTE À L'ÂGE DE SOIXANTE-DIX-HUIT ANS. Florence, Uffizi.

a. [W. 285]. "J. A. D. INGRES Pictor Gallicus SE IPSUM Pxt anno ētatis LXXVIII MDCCCLVIII" (en haut, à droite). Peint pour la galerie des Autoportraits aux Uffizi, où il fut accueilli chaleureusement (lettre d'Ingres à Marcotte, 30/VIII 1858 [in Delaborde]). A droite, au revers, la croix de Grand Officier de la Légion d'honneur. L'œuvre servit de prototype aux deux suivantes.

Copie plusieurs fois par des élèves d'Ingres (Montauban, musée Ingres; etc.). (C)

b. [W. 292]. Une réplique (toile, 64,7×52), — intitulée "Portrait de l'artiste à l'âge de soixante-neuf ans", — identique en substance à l'œuvre précédente; seules les décos sont modifiées. Exécutée pour la seconde femme du peintre et probablement comme pendant du



161 c



164

N. 162a. Parvenue (1945) au Fogg Art Museum de Cambridge (Massachusetts) après quelques collections particulières.

Copie anonyme (toile, 67×53) au musée Ingres, à Montauban, qui conserve également d'autres copies dues à des élèves d'Ingres (A. Cambon, E.-F. Haro).

c. [W. 316]. Autre réplique, dite parfois "Portrait de l'artiste à l'âge de quatre-vingt-clinq ans", avec les mêmes décos que dans la précédente (toile, 64×53), exécutée, peut-être en 1864, pour se conformer au règlement de l'Académie d'Anvers ("l'inscription dit en effet: 'J. Ingres peint par lui pour la célèbre Académie d'Anvers'", à qui le peintre en 1865.

[W. 288]. "J. Ingres, 1859". Une des nombreuses variations sur le thème de la Vierge (en relation avec le N. 160a en particulier), exécutée à Meung-sur-Loire après plusieurs dessins préparatoires [Momméja]. Exposée à la rétrospective de 1867; a appartenu au baron de Lareinthe et ensuite à Bessonnoe; passé en vente en 1949.

**164** ■ ○ 35,5×26,5 1860? ■ ■

PROJET POUR LE TOMBEAU DE LADY MONTAGUE. Montauban, Musée Ingres.

Jane Montague (1795-1815), fille du cinquième duc de Manchester, se présente étendue sur un lit de repos, dans un encadrement typique des tombeaux de la Renaissance (dans un cartouche: "Lady Jane Montague obiit anno aetatis XX Roma"). Les premières esquisses pour le projet (six à Montauban; un dessin à la sépia aquarellé à la National Gallery of Victoria à Melbourne [Oppé, "OMD" 1956], d'autres peut-être perdus) remontent à 1815; le thème devait être repris beaucoup plus tard. La présente aquarelle, la version la plus élaborée du motif, est signalée par plusieurs auteurs [Magimel; Blanc; Delaborde] avec la date 1858 que Lapauze propose de lire 1818, en désaccord avec Ternois ["ICPF, 3"]; en réalité elle porte l'ins-



161 b



161

**162** ■ ○ 62,8×49,8 1859 ■ ■  
MADAME INGRES, NÉE RAMEL, SECONDE FEMME DE L'ARTISTE. Winterthur, Collection O. Reinhart.

a. [W. 290]. "I. INGRES P<sup>t</sup> AETATIS LXXIX. 1859" (à gauche, en haut); et: "M.<sup>r</sup> D.<sup>r</sup> INGRES, NÉE RAMEL" (à droite, en haut). Conçu peut-être comme pendant du N. 161b. Après avoir appartenu à une descendante de Mme Ramel, fut acquis par la Galerie Wildenstein, puis entra dans la collection Reinhart. La composition offre l'animation vitale, magistralement ordonnée que l'on trouve dans les meilleurs portraits d'Ingres.

b. [W. 291]. Une étude pour les mains (toile marouflée sur bois, 18×13), très probablement en relation avec l'œuvre précédente, comme le suggère l'inscription [W.]: "Ingres à Delphine". A appartenu à la collection Bazille, Montpellier; son passage dans deux ventes (1922 et 1925) est documenté; on perd ensuite sa trace.

**163** ■ ○ 69×50 1859 ■ ■

LA VIERGE COURONNÉE. Paris [?], Collection particulière.

cription: "J. Ingres in<sup>t</sup> et del<sup>t</sup> et fecit Roma - 1860 [sic]", mais l'indication semble d'autre part adulterée [*Id.*]; le dessin est en tout cas à dater de la dernière période de l'artiste [*Id.*]. Après être passé à la vente après décès de 1867, l'aquarelle appartint à divers propriétaires et fut en 1954 acquise par le Louvre qui l'a mise en dépôt au musée Ingres.

**165** ■ ○ 69×59 1827? 62 ■ ■

HOMÈRE ET SON GUIDE. Bruxelles, Musées Royaux.

a. [W. 298]. En dehors de la si-



162 a

gnature, "Ingres", l'œuvre porte deux dates: "1861" et "1862", la dernière révélée par les rayons infra-rouges. Cependant dans son cahier X, l'auteur lui-même, confirmé par Delaborde et Mommaëja, date l'œuvre de 1859. Elle fut probablement commencée à l'époque de l'*Apothéose* (N. 121a), comme étude pour la figure du poète [Delaborde], et ce n'est que bien après qu'Ingres ajouta la figure du guide.

b. [W. 299]. Une étude à l'huile pour la tête du poète (papier collé sur toile, 39×29; Paris, Collection particulière), inspiré [W.] par celle d'un Piémontais rencontré dans la rue, fut vendue par Ingres à Haro (1866), et changea plusieurs fois de propriétaire.

c. [W. 300]. Autre étude, peinte partiellement à l'huile (papier marouflé sur toile, 21,4×14,5), pour le bras droit d'Homère. Legs Ingres (1867) à Montauban.

**166** ■ ○ 265×320 1842-62 ☐ :

JÉSUS AU MILIEU DES DOCTEURS. Montauban, Musée Ingres.

a. [W. 302]. "J. INGRES PINxit MDCCCLXII AETATIS LXXXII". Commandé en 1842 par Louis-Philippe pour la chapelle du château de Bizy. Bien que la disposition générale ait été mise en place très vite, l'œuvre était loin d'être terminée lors de la révolution de 1848 et fut abandonnée; Ingres la reprit plus tard, en 1851 probablement (comme la gravure de Réveil semble le démontrer; elle parut en effet cette année-là, identique à la composition terminée, n'étaient trois livres en plus au premier plan, par terre); la toile fut en tout cas achevée en 1862 à Meung-sur-Loire et léguée par Ingres à Montauban. Le sujet est tiré de l'Evangile selon saint Luc (II, 44-50); l'ensemble de la composition, — parfaitement centrée, avec le point de fuite au-dessus de la tête de Jésus, — dérive des premières fresques de Raphaël au Vatican et a sans doute un rapport avec l'*Apothéose d'Homère* (N. 121a); la décoration architecturale, avec les colonnes torses caractéristiques, est aussi empruntée à Raphaël, plus exactement au carton pour la *Guérison des boiteux* (Londres, Victoria and Albert Museum). Le second docteur à droite serait un portrait de Th. Gautier; saint Joseph, contre la colonne du même côté, aurait les traits du paysagiste Desgoffe: d'ailleurs, selon l'habitude d'Ingres, presque toutes les figures dérivent d'études nombreuses d'après nature (cent dessins sont conservés à Montauban) et d'esquisses diverses (voir ci-après). Cambon a noté les différentes phases de l'exécution: "Ingres a fait d'abord peindre le fond; il a dessiné par-dessus en grisaille les personnages nus, puis il a peint les parties qui devaient rester visibles et enfin les draperies ...".

b. [W. 305]. Une étude pour cinq figures du groupe des docteurs du côté gauche et du groupe des spectateurs derrière la colonne à droite (toile marouflée sur bois, 28×36; "Ingres"; Paris, Collection particulière) a été publiée pour la première fois par Wildenstein.

c. [W. 309]. Une autre, analogique, pour les figures de droite (toile marouflée sur bois, 21,4×14,5; "Ingres"; Paris, Collection particulière).



166 a



166 b



166 d



166 g



166 c



166 e



166 f



166 h



166 i

gue, pour des figures de docteurs à droite et pour d'autres inutilisées. Une petite partie seulement est peinte à l'huile, le reste de la surface n'est que dessiné (papier, 32×38). Legs Ingres à Montauban.

d. [W. 306]. Une troisième représentation au moins une des figures déjà étudiées dans l'étude précédente, mais dans une phase plus avancée du travail (six morceaux de toile marouflés sur une toile, 29×36). Acquise par le Hermon Museum d'Indianapolis depuis peu. Proviennent d'une collection parisienne.

e. [W. 307]. Etude vraisemblablement pour la tête d'un vieillard barbu, sans doute celui derrière la colonne à gauche (toile, 15×10; "Ingres"; Paris,

Collection particulière). Publiée aussi par Wildenstein. Difficile à juger sur la seule reproduction photographique.

f. [W. 303]. Etude sensible pour la figure de Jésus et celles des deux docteurs qui l'entourent (plusieurs fragments de toile, peints en partie seulement et appliqués sur une toile unique, 59×45). Legs Ingres au Musée de Montauban (1867). Selon Lapauze, remonterait à la fin de 1866.

g. [W. 304]. Une étude pour les figures du jeune homme assis près de la colonne à gauche, de saint Joseph, de la Vierge, du vieillard debout derrière elle, et d'un autre personnage que l'on peut identifier peut-être avec le docteur ayant les

traits de Th. Gautier (toile marouflée sur bois, 34×47; "Ingres"). Vendue par Ingres à Haro (1866). Acquise par le musée Fabre de Montpellier après quelques passages dans des collections particulières.

h. [W. 308]. Une autre étude pour une tête d'homme barbu, première pensée peut-être pour le docteur étudié dans les N. 166c et 166g (toile, 12×8; "Ingres"; Paris, Collection particulière). Publiée pour la première fois par Wildenstein.

i. [W. 310]. Ebauche pour un buste de vieillard (toile, 12×17), appartient à la veuve d'Ingres, puis a été acquise par le Louvre (Dessins) (1908) après quelques propriétaires privés. La relation avec la peinture N. 166a n'est que probable; en tout cas la figure n'a pas été utilisée dans la composition définitive.



165 a



165 b



165 c

**167** ■ ○ diam. 108 1859-63 ☐ :

JULES CÉSAR.

[W. 311]. Grisaille peinte à Meung-sur-Loire comme modèle pour une gravure destinée à illustrer l'*Histoire de César* écrite par Napoléon III. L'œuvre, — qui n'est connue que par deux estampes identiques de Salmon, mais de dimensions différentes, — aurait appartenu à l'empereur lui-même [Blanc].



167

LE BAIN TURC. Paris, Louvre.

a. [W. 312]. "J. Ingres Pinxit. MDCCCLXII Aetatis LXXXII" (en bas, à gauche). Toile marouflée sur bois. Cette composition est

avait eu un développement (dans le dessin perdu dont témoigne la gravure de Réveil de 1851) qui la rattache décidément au Bain turc. Des œuvres nombreu-



168 a [Pl. LVIII-LXIII]

118



168 b



(Sous le tondo) Photographie de Marville restituant l'état primitif du N. 168 a. - Ci-dessus: Reproduction de planches des recueils de Nicolay (1576), des Cent estampes... du Levant (1714-15) et de Smith (1769) Eastern Costumes, modèles des figures du N. 168 a.



169

ses et mémorables jalonnent donc l'évolution de ce thème que des lettres de Lady Montague (*ibid.*) concourent à préciser, vraisemblablement dans le sens qu'indique Schleiffenff: l'étonnement d'Ingres en découvrant que l'on retrouvait les traditions des thermes grecs dans le monde de l'Islam, centre d'intérêt du romantisme "exotique". Parlant des femmes vues dans le "plus beau bain de Constantinople", lady Montague note (passage transcrit par Ingres dans le *cahier IX*): "elles m'ont rappelé complètement l'épithalame d'Hélène, par Théocrite; et il m'a semblé que les mêmes usages s'étaient conservés depuis ce temps". Les références aux lettres de l'ambassadrice anglaise ne manquent d'ailleurs pas dans le tableau du Louvre: "... belles femmes nues, dans différentes postures; les unes jasant, les autres travaillant; celles-ci prennant du café ou du sorbet, quelques unes négligemment couchées sur leurs coussins": Ingres a aussi recouru comme l'indiquent Ford ("BM" 1954) et surtout Naef ("O" 1957) à des sources iconographiques précises, comme pour la *Petite Baigneuse* (voir N. 121 a), auxquelles on peut ajouter les gravures illustrant les *Navigations* [...] en la Turquie de N. de Nicolay (Anvers 1576), qu'Ingres possédait aussi. De même qu'en 1828 pour l'*Intérieur de harem* (N. 122a), ces solutions formelles serviront à Ingres pour fixer les attitudes des modèles vivants, sujet de nombreuses recherches dont témoignent une cinquantaine de dessins à Montauban, une grande feuille d'études (620×490 mm.) au Louvre; d'autres dans la collection Villiers-David à Londres; etc.

L'historique du tableau est assez complexe et sur quelques points, peu clair [Ternois]. Ingres écrit dans le *cahier X* (concernant les années 1850-56): "Femmes turques au bain, ébauche pour le comte Demidoff"; cette ébauche correspond peut-être à celle signalée (1940) dans une collection hollandaise et provenant de Russie. Mais, selon l'hypothèse très vraisemblable de Ternois, ce tableau (ou ébauche) dut constituer un premier état du *Bain Turc*. De toute façon le présent tableau fut terminé à la fin de 1859 et, en décembre de cette même année, le prince Napoléon l'acheta. Le tableau était alors de format rectangulaire comme on peut le voir dans une ancienne photographie de Marville datée du 7 octobre 1859; de son côté, Monnéja lit "1852" et pense donc que cette photographie reproduit l'ébauche Demidoff; la date de 1852 pourrait toutefois

marquer l'époque de la première phase d'exécution en grisaille, selon le procédé habituel d'Ingres (voir le N. 166 a). Monnéja signale encore une autre photographie (appartenant alors à Cambon) où l'exécution de l'œuvre semble plus avancée; mais le critique ne se prononce pas quant à la date. Il reste certain que dès avril 1860, le prince Napoléon, à la demande de sa femme, la princesse Clotilde, choquée par cette abondance de nus [Chennevières, 1868; L.], rendit la toile à Ingres qui, en échange, lui donna l'*Autoportrait* de 1804 (N. 16a). L'artiste transforma alors le tableau en tondo et pour cela le diminua d'une bande verticale à droite (voir ci-dessous le N. 168 b) et l'agrandit à gauche, d'une autre bande (largeur maxima 30 cm.). La transformation était importante car, de cette façon, une grande partie de la femme nue au premier plan, à droite, disparut, et la pose de sa voisine changea. Puis furent introduits la table servie au premier plan, la baigneuse assise sur le bord du bassin, et toutes les figures du fond au-dessus d'elle. Puis la tenture fut supprimée, ainsi que la porte qui lui faisait face et, dans le fond, furent ajoutées la niche avec le vase et la porte à arc. Malgré la date apposée, toutes les modifications ne durent être terminées qu'en 1863, comme le laisse penser [Ternois] une lettre d'Ingres à Marcotte du 11 juillet 1863 [in L.]. En 1864 l'œuvre était encore dans l'atelier d'Ingres [Blanc]; elle fut achetée peu après (20.000 francs) par Khalil Bey, ambassadeur de Turquie à Paris. A sa vente (1868), Constant Say l'obtint pour le même prix; elle passa ensuite dans la collection du prince de Broglie, beau-frère de Say et finalement fut acquise en 1911 (150.000 francs) par les Amis du Louvre qui en firent don au musée.

Pour un exposé plus systématique du "dossier" du *Bain Turc*, on consultera le catalogue, rédigé par H. Toussaint et S. Delbourg, de l'exposition (1971) du Louvre consacrée à ce tableau.

b. [W. 314]. Wildenstein a publié un fragment de la bande verticale (57×6; Paris, Collection particulière) supprimée dans la composition initiale; fragment qui confirme la composition reproduite sur la photographie Marville (voir plus haut). Wildenstein indique que cette bande est peinte sur bois et la reproduction laisse voir en effet des craquelures caractéristiques: ce qui pose un nouveau problème car le médaillon du Louvre est peint sur toile.

c. [W. 313]. Magnifique étude à l'huile (papier, 25×26) pour la femme appuyée sur des coussins à l'extrême droite; léguée par Ingres au musée de Montauban (1867). La femme a trois bras résultant de l'indécision d'Ingres dans le choix entre deux gravures tirées du recueil *Cent estampes* [...] du Levant (voir N. 121 a): l'une représente une "Femme juive" avec le bras droit abaissé; l'autre, une "Femme turque" qui a le bras droit levé [Ternois, "C", 1967]. La première solution prévalut mais avec un mouvement du torse qui correspondait mieux à la seconde [Id.]: toutefois cette



Reproduction publiée par Lenormant et de Witte, de l'Enlèvement d'Europe d'après un vase grec (British Museum; cf. N. 169). A noter l'interprétation erronée du dauphin entre les pattes antérieures du taureau.



170



171 A



171 B



171 C



171 D



171 E



171 F

incongruité doit être volontaire car elle fait partie du processus d'amplification que subit la figure, comme le prouve aussi le volume du visage, beaucoup plus plein que dans l'ébauche. Il est clair en tout cas que cette étude concerne la version définitive du *Bain* puisque, dans son format rectangulaire primitif, le bras gauche de la même femme reposait sur un coussin au lieu d'être levé.

### 169 # 30,1×42,5 1863 ☀:

**L'ENLÈVEMENT D'EUROPE.** Cambridge (Massachusetts), Fogg Art Museum.

"J. Ingres E.<sup>11</sup> sur un trait de Vase Grec. 1863" (en bas, à gauche): annotation qui précise en partie la genèse de l'œuvre, tirée de la reproduction [In Lenormant - de Witte, *Elite* ..., Paris, 1844, I, pl. XXVII] d'un vase grec entré au British Museum en 1846. L'emploi de la reproduction explique certaines étrangetés comme la forme mal définie qu'on entrevient entre les pattes antérieures du taureau, qui, sur le vase original, correspond à un dauphin abîmé, et fut mal interprétée par Lenormant [Mongan]. En bas, à droite, une autre inscription: "NEPTUNE couronné d'une feuille de pin / il ordonne à la mer d'être Calme"; une troisième, au centre, révèle un aspect de la curiosité étudier de l'artiste: "EN-LEVEMENT D'EUROPE / Pline parle d'un tableau d'Antiphile qui représente Europe / Peut-être cette composition est-elle une imitation de cet ouvrage célèbre / ou une autre de Pythagoras Peintre et Sculpteur". En haut, à gauche, le groupe de Galatées et des Néréides, autre composition d'après l'antique, — reprise peut-être d'un camée [*Id.*], — ajoutée ultérieurement. Le coloris, au moins dans la figure d'Europe, a aussi une source classique précise dans la description d'Ovide [*Id.*].

Cette adjonction tardive fait penser que cette œuvre, dont on ne connaît pas d'autre version, doit avoir une longue gestation, comme l'écrivit Mongan observant que non seulement l'inscription relative à la date semble avoir été refaite mais que des repentirs sont décelables dans le Neptune. Il est clair que l'importance de cette aquarelle réside moins dans l'invention que dans le témoignage qu'elle porte sur les préférences d'Ingres, et surtout de sa faculté de transposition qui paraît même dans son respect patent, — et vraiment total, — du modèle d'autrui. Car il est bien évident qu'ici chaque élément révèle une substance exquisément ingrise qui imprègne, — par des modifications très légères mais symptomatiques, — l'ensemble même de la composition. L'œuvre avait été vendue (1866) à Harrods; après diverses collections, elle fut acquise par Winthrop (1930) qui la léguera au musée en 1943.

### 170 # 33,5×33,5 1864 ☀:

**JEANNE-ELISABETH GAUDRY.** Grenoble, Musée.

Le modèle (1832-1889) était la fille de Jacques-Ignace Hittorff (1792-1867), architecte de la gare du Nord, et l'épouse d'Albert Gaudry, qui fut un paléontologue connu. Don de Mme Elisabeth Cartier, Paris (1963). Un dessin préparatoire est conservé également au Louvre. La Minerve de Cologne en est peut-être une dérivation (voir le N. 171 F). Publié par S. Béguin ("RL" 1967). Non cité dans Wildenstein. (C)

beth Cartier, Paris (1963). Un dessin préparatoire est conservé également au Louvre. La Minerve de Cologne en est peut-être une dérivation (voir le N. 171 F). Publié par S. Béguin ("RL" 1967). Non cité dans Wildenstein. (C)

### Les médaillons Hittorff

Par une lettre du 4 septembre 1864, Charles, fils de l'architecte Hittorff, remerciait Ingres de l'envoi de six médaillons représentant des têtes de "Dieux et de Déesses" que le peintre venait de terminer. Ils étaient destinés à la décoration du salon de l'hôtel Hittorff, rue Coquenard (disparue aujourd'hui) à Paris. Hittorff a décrit les six peintures. Quatre de ces médaillons ont été légués en 1898 au Wallraf-Richartz-Museum de Cologne (ville natale de Hittorff) qui en a revendu trois en 1938 [Hammer, "MK" 1964]. Les signes conventionnels placés en tête du premier médaillon sont valables pour toute la série sauf ceux relatifs à la date et au lieu de conservation qui sont indiqués dans chaque notice.

### 171 # diam. 32 1864 ☀:

**A. JUPITER ... (E.U.)**, Collection particulière.

[W. 74]. Vendu par Hittorff au baron J. Vitta. Acquis (1935) par un collectionneur inconnu à la vente de ce dernier. Son affinité indubitable avec le N. 67b, — mais sous l'aspect typologique seulement — semble inciter Wildenstein à le reporter aux environs de 1811.

### B. VÉNUS ANADYOMÈNE. ... (?), Collection particulière.

[W. 258]. Même historique que le précédent. Elle se rapproche iconographiquement au N. 155b et surtout au N. 146b dont elle se rapproche, suivant Wildenstein, une étude préparatoire.

### C. L'AMOUR. Lima (?), Collection particulière.

[W. 261]. Signé des initiales: "I. G.". L'influence de Raphaël est évidente. Comme les trois médaillons suivants, l'Amour avait été légué au musée de Cologne.

### D. JUNON. Urbana, Illinois University.

[W. 262]. Même historique que le précédent avant son acquisition par le propriétaire actuel. Intitulé "Mme Hittorff" à l'exposition de 1845, probablement à la suite d'une confusion avec le N. 171 F. Blanc y reconnaît les traits d'Elisabeth Lepère (1804-1870), femme de l'architecte Hittorff.

### E. MARS. Bâle, Kunstmuseum.

[W. 263]. Signé des initiales: "I. G.". Même historique que les deux précédents avant d'être acquis par le musée. 32,5×31,5.

### F. MINERVE. Cologne, Wallraf-Richartz-Museum.

[W. 264]. Seul médaillon conservé par le musée. Ch. Blanc avait déjà reconnu dans les traits de la déesse ceux de la fille de Hittorff; cette opinion a été confirmée par la récente apparition du N. 170 maintenant au Louvre, dont le présent tableau semble bien en effet s'inspirer. 33,5×33 cm.

### 172 # 1855-65 ☀:

**MADAME MATHILDE HACHE.**

[W. 321]. Le modèle, née Ramel, était la sœur de la seconde femme d'Ingres. L'œuvre fut exposée à la rétrospective de 1867. Elle appartenait encore à la famille Hache quand elle disparut en 1870 pendant l'invasion allemande.

### 173 # 24×19 ☀:

**ETUDE DE MAIN. Paris, Collection particulière.**

Sur fond gris-bleu. Signé, en bas à droite: Ingres. Rentoilé à la suite d'un accident survenu en 1867. Elle appartenait encore à la famille Hache quand elle disparut en 1870 pendant l'invasion allemande.

A mettre sans doute en relation avec les cartons de vitraux de Saint-Ferdinand et de Dreux [N. 135 et 136] (cf. par exemple *Sainte Adélaïde* (N. 135 F) où l'une des mains se présente dans une position assez voisine), même si cette étude n'a pas été réutilisée de façon précise dans ces figures. Non cité dans Wildenstein.

## Complément au catalogue

### 174 # 40,4×24,2 1834 ☀:

**ACADEMIE D'HOMME. ÉTUDE POUR LA FIGURE DU LICTEUR DANS LE MARTYRE DE SAINT SYMPHORIEN. Rouen, Musée des Beaux-Arts.**

Entré au Musée des Beaux-Arts de Rouen avec la collection Baderou en 1975 (inv. 975.4.221). Publié par D. Terrois ["Etudes de la Revue du Louvre et des Musées de France, I" 1980] comme étude préparatoire pour la figure du licteur au centre du *Martyre de saint Symphorien* (n. 128).

dans la même attitude un dessin (localisation actuelle inconnue), dont il exécuta ensuite pour lui-même une copie (France, collection particulière) d'après un calque. Peu de temps après il offrit celle-ci à son maître Ingres qui, frappé de la beauté du modèle ("Mais c'est Vénus, c'est Vénus"), en reprit les traits dans sa *Vénus à Paphos*, peinte vraisemblablement la même année avec la collaboration d'A. Desgoffe pour le fond. Jamais exposé du vivant d'Ingres par égard pour Mme Balay qui ignorait d'ailleurs l'existence de ce détournement de son effigie, le tableau fut offert à P. Flandrin

### 175 # 33×25,4 1844 ☀:

**MADAME CAVÉ. Localisation actuelle inconnue.**

Répétition (ou copie d'élève), de format ovale, du portrait de Madame Cavé (n. 138), passé en vente publique chez Christie à Londres le 9 juillet 1976 (catalogue n. 184). Signalé par J. Foucart ["BML, 41" 1978]. Non localisé depuis.

### 176 # 91×71 \*1852\* ☀:

**VÉNUS A PAPHOS. ... (France), collection particulière.**

Vers 1852, tandis que H. Flandrin peignait le portrait de Mme Balay, épouse du député et agronome Francisque Balay (1820-1872) (France, collection particulière), son frère P. Flandrin tirait du modèle, saisi



174

### 177 # 35,3×26,6 \*1855\* ☀:

**TÊTE DE FEMME. Cambridge (Massachusetts), Fogg Art Museum.**

Cette figure d'esprit tout classique peut être rapprochée du personnage situé à l'extrême gauche de la *Naissance*



177

de la dernière muse (Paris, Louvre; n. 158), aquarelle exécutée par Ingres en 1855 pour le Prince Napoléon et conçue pour être placée dans un encadrement en forme de petit temple grec dessiné par l'architecte Hittorff. Il convient toutefois de remarquer qu'elle se distingue très nettement, par l'échelle et la technique, des nombreuses études continues pour cette aquarelle. On en situe cependant l'exécution à une date voisine [M.-B. Cohn-S.-C. Siegfried 1980].



## Table de concordance

*Chacune des notices de ce Catalogue comporte, quand il y a lieu, la référence au catalogue publié par G. Wildenstein en 1954 (cf. la Bibliographie, page 82). Il a néanmoins paru utile de donner ici la concordance des numéros de ce dernier (W) avec ceux du présent Catalogue (CdA).*

CdA	W	CdA	W	CdA	W	CdA	W	CdA	W
1	—	63	76	100g	233	121ii	190	136H	—
2	1	64	77	101	130	121jj	—	137	246
3	5	65	78	102	143	121kk	200	138	247
4	2	66	79	103	144	122a	205	139a	248
5	3	67a	72	104a	142	122b	165	139b	238
6	4	67b	73	104b	—	123	206	140a	122
7	6	67c	75	105a	132	124	208	140b	282
8	10	68	82	105b	133	125	209	140c	—
9	11	69	84	105c	—	126	225	141	—
10	9	70a	83	105d	134	127	211	142	—
11a	7	70b	128	105e	135	128a	212	143	250
11b	8	70c	320	105f	136	128b	202	144a	251
12	44	71	80	105g	139	128c	319	144b	301
13	12	72	81	105h	—	128d	213	145	—
14	13	73a	86	105i	137	128e	215	146a	257
15	16	73b	88	105j	140	128f	214	146b	259
16	14	73c	89	105k	138	128g	216	147	260
17	{ 40	73d	231	106	147	128h	220	148	266
	{ 41	73e	297	107	148	128i	217	149	265
18a	17	74	65	108a	146	128j	218	150	269
18b	18	75	—	108b	145	128k	221	151	272
19	15	76	87	109	149	128l	219	152a	270
20	20	77	85	110	152	128m	222	152b	271
21	21	78	90	111	153	128n	223	152c	—
22	22	79	99	112	154	128*	210	153a	273
23	23	80a	100	113	163	129a	228	153b	275
24	24	80b	121	114	150	129b	237	153c	274
25	34	80c	123	115	151	130a	229	154	277
26	38	80d	249	116a	155	130b	230	155a	279
27	37	81a	{ 91	116b	{ 156	131a	232	155b	286
28a	35	81b	256	116c	158	131b	264	156a	280
28b	36	81c	131	116d	159	131c	224	156b	—
29	43	81d	254	116e	160	131d	295	157	278
30	42	81e	255	116f	157	131e	322	158	—
31	29	82a	101	116g	161	131f	—	159a	281
32	30	82b	129	116h	—	132a	234	159b	293
33	31	82c	141	117	162	132b	268	160a	284
34	32	82d	207	118	166	132c	276	160b	283
35	28	83a	93	119	167	132d	289	161a	285
36	33	83b	95	120	203	132e	296	161b	292
37	27	83c	94	121a	168	132f	325	161c	316
38	25	83d	226	121b	169	133a	236	162a	290
39	26	83e	97	121c	180	133b	235	162b	291
40	39	83f	98	121d	196	134a	239	163	288
41	46	83g	96	121e	170	134b	240	164	—
42	47	84a	103	121f	198	134c	241	165a	298
43	50	84b	252	121g	172	134d	242	165b	299
44	45	85a	104	121h	324	134e	243	166a	302
45a	48	85b	253	121i	294	134f	—	166b	305
45b	49	86	105	121j	173	134g	245	166c	309
46	51	87	106	121k	174	134h	244	166d	306
47	68	88	107	121l	192	135A	—	166e	307
48	67	89	201	121m	191	135B	—	166f	303
49	64	90	66	121n	323	135C	—	166g	304
50	53	91	108	121o	188	135D	—	166h	308
51a	60	92	110	121p	189	135E	—	166i	310
51b	61	93	109	121q	187	135F	—	167	311
51c	315	94a	113	121r	199	135G	—	168a	312
52	52	94b	114	121s	184	135H	—	168b	314
53a	63	94c	115	121t	186	135I	—	168c	313
53b	62	94d	204	121u	185	135J	—	169	—
54	111	95	116	121v	181	135K	—	170	—
55	59	96	117	121w	194	135L	—	171A	74
56	112	97a	118	121x	193	135M	—	171B	258
57a	54	97b	119	121y	171	135N	—	171C	261
57b	57	97c	267	121z	177	135O	—	171D	262
57c	56	98	120	121aa	176	135P	—	171E	263
57d	55	99	102	121bb	178	135Q	—	171F	264
57e	317	100a	124	121cc	175	136A	—	172	321
57f	318	100b	{ 126	121dd	183	136B	—	173	—
58	58	100c	{ 125	121ee	182	136C	—	174	—
59	—	100d	127	121ff	197	136D	—	175	—
60	69	100d	127 bis	121gg	195	136E	—	176	—
61	70	100e	287	121hh	179	136F	—	177	—
62	71	100f	227	136G	—				

## Appendice Ingres dessinateur

Il a paru utile de présenter ici un choix de dessins préparatoires, de paysages et de portraits. Il convient de rappeler qu'Ingres utilisa plusieurs techniques: la mine de plomb, dans des dessins d'une précision presque immatérielle et d'une très grande liberté; le crayon noir avec parfois des rehauts de blanc, pour les études de valeurs; et la plume (il semble s'être peu servi du lavis d'encre de Chine et de la sanguine); enfin, pour les portraits très "finis", les dernières études d'ensemble, les projets non réalisés à l'huile, certaines répétitions tardives, il employa l'aquarelle. Ingres utilisa quelquefois des papiers de couleur (bleu, rose, brun) et, souvent, le papier-calque, qui facilite les reports. Les dimensions sont données en millimètres.

122



(Ci-dessus) Magnifique étude pour le cadavre d'Acron dans le N. 68 (mine de plomb, 197×364; "Ing.", New York, Metropolitan Museum); dans le tableau, le cadavre est représenté un bras replié sur la poitrine, comme dans un dessin du musée Bonnat à Bayonne; l'attitude reproduite ici a été au contraire adoptée par Ingres dans une réplique tardive (datée arbitrairement 1808) de la composition (mine de plomb et encre de Chine, 335×530; Paris, Louvre). (Ci-dessous) Etude pour le N. 83 a (v. 1814; id., 254×265 [détail]; Paris, Louvre); une des plus exquises réussites d'Ingres.



(A gauche) Exemple typique de la méthode d'Ingres, en usage déjà chez David et les néo-classiques se réclamant de la Renaissance italienne. Recherches pour la "France en deuil" du N. 152 a: étude d'après nature de la figure nue (mine de plomb, 450×162; Spring Valley [New York], Collection Cohn); mise au carreau du même personnage drapé (mine de plomb, crayon et rehauts de blanc, sur papier ocre, 525×274; "Ingres"; Cambridge [Massachusetts], Fogg Art Museum).

(A droite) Première pensée pour la figure entière (crayon et mine de plomb, 374×268; Montauban, musée Ingres), et pour la main droite du N. 124 (crayon, 176×206; Cambridge [Massachusetts], Fogg Art Museum).



(A côté, à gauche) Femme assise (mine de plomb et sépia, 190×160; "Ingres Rome 1807"; Paris, Collection particulière) encore influencée par David. Copie de l'Henri VIII de Holbein (id., 254×195; notations relatives à l'original; Bâle, Collection particulière). - (Ci-dessus) Études d'aigle pour le N. 67 a (v. 1810; id., 200×165; Montauban, musée Ingres). Études (1806) de la main de justice du sceptre etc. (id., 120×87; ibid.), et d'abeilles (id. 40×33; ibid.) pour le N. 37.



(Ci-dessus, de gauche à droite) Études pour le Christ dans le N. 105 a (v. 1817; crayon, 515×390; "Ing.", Montauban, musée Ingres); et pour le Molière du N. 125 a (v. 1826; id., 305×250; "Ingres à Madame Sérrazin de Belmont"; New York, Metropolitan Museum). - (Ci-dessous, de gauche à droite) Deux Suisses pontificaux (v. 1815; mine de plomb et aquarelle, 143×68; Montauban, musée Ingres). Pièces d'armure (crayon, estompe et rehauts de blanc, sur papier foncé, 145×196; ibid.), se rapporte peut-être à Roger délivrant Angélique (N. 100).





*Etudes (v. 1841) pour le N. 134 a. (De gauche à droite) Première pensée avec le duc tourné vers la gauche et tenant son bicorné de la main droite (mine de plomb, 208×107; Montauban, musée Ingres); autre étude avec le duc tourné vers la droite (crayon, estompe et rehauts de blanc sur papier gris, 366×238; ibid.); esquisse du visage (mine de plomb, 195×131; ibid.); pantalons et pieds (crayon, 163×149; ibid.); la partie inférieure ne fut pas utilisée dans le tableau original.*

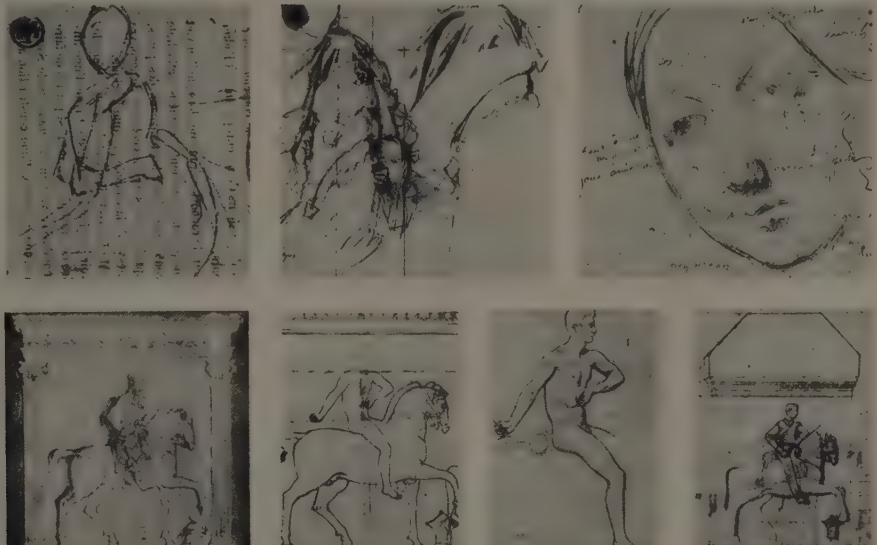
*Etudes pour le N. 128 a. (De gauche à droite) Recherches pour le personnage de la mère du martyr (mine de plomb, 367×251; indications manuscrites pour le clair-obscur; Montauban, musée Ingres); Ingres renonce à la version avec le bras tourné vers le ciel, peut-être plus dramatique, et y substitue celle inscrivant idéalement le personnage dans un triangle; recherches pour les figures du centurion et du soldat à cheval (crayon, 544×413; Kansas City, W. R. Nelson Gallery of Art).*

123



gouache

Délicieuse étude (v. 1813) pour la figure de la Fornarina dans le N. 73 [mine de plomb, 254×197; "Ingres"; New York, Metropolitan (Lehman)]. (Ci-dessous) Une des nombreuses études connues pour le N. 156 a (v. 1845; crayon, 305×235; Worcester [Mass.], Art Museum).



(En haut, de gauche à droite) Première pensée (mine de plomb, 68×60; Montauban, musée Ingres) et études (v. 1841-45) pour le N. 147 (id., 222×219; "Ingr.", ibid.). Etude (v. 1843) pour le N. 139 a (id., 128×138; indications de valeurs; ibid.). - (Ci-dessus, de gauche à droite) Etudes (v. 1815) pour le tombeau d'un officier, non réalisé: copie du tombeau de Rido à Santa Francesca Romana à Rome (id., 293×253; ibid.); Interprétation néo-classique (id., 834×589; ibid.); études anatomiques (id., 397×288; "Ingres"; ibid.); esquisse définitive (id., 315×206; ibid.).



*Etudes pour la figure de Stratonice du N. 131 a. (De gauche à droite) Esquisse du nu (mine de plomb, 282×132; "Ingr"; Tours, musée des Beaux-Arts); étude (id., 397×222; Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen); un des quinze dessins analogues du musée Ingres, Montauban (id., 225×130; "Ingres"); étude du drapé (id., 490×310; "Ingres"; Bâle, Collection particulière). La pose de Stratonice s'inspire peut-être d'une Pénélope pompeienne, mais elle rappelle aussi la pseudo Polymnie, autrefois Giustiniani, copiée à Paris par Ingres entre 1797 et 1806 (à Montauban); elle se rapproche aussi à des études pour d'autres œuvres postérieures à 1807.*

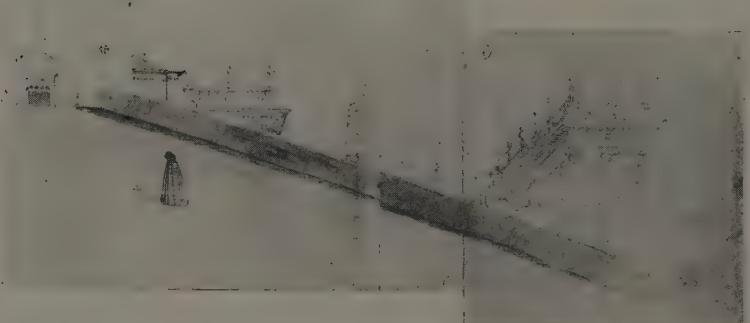


(Ci-dessus) Vue de la Villa Médicis et de la Trinité des Monts à Rome (mine de plomb, 120×200; "vue de la villa Médicis de ma croisée de Saint Gaetano, et de la trinité du mont," et: "à Rome 1807"; Cambridge [Massachusetts], Fogg Art Museum).

124

(A droite, de haut en bas) Le pavillon S. Gaetano à la Villa Médicis (mine de plomb, lavis de sépia, 109×142; "Vue de S. Gaetan à la Villa medicis"; Montauban, Musée Ingres). Ingres, pensionnaire de l'Académie de France à Rome de 1806 à 1810, disposait d'un atelier et d'un logement dans ce pavillon, des fenêtres duquel il dessina de nombreuses vues de Rome et de la Villa Médicis. Un passage de la lettre que l'artiste écrivit le 20 février 1807 à Julie Forestier, sa fiancée, se rapporte peut-être à cette feuille: "Vous désirez voir mon petit ermitage, eh bien! je vous en enverrai un petit croquis...". La chambre d'Ingres dans le pavillon S. Gaetano à la Villa Médicis (mine de plomb, 113×189; "ma chambre a Saint Gaetan"; Montauban, Musée Ingres). Ingres peignant dans la tribune de la Trinité des Monts (mine de plomb, aquarelle, 463×564; Bayonne, Musée Bonnat). L'artiste est représenté travaillant à son tableau "Romulus vainqueur d'Acron" (n. 68). L'emplacement exact de l'atelier dont Ingres disposait à cette époque dans l'église de la Trinité-des-Monts demeure inconnu. Vue prise de la Villa Médicis en direction de la coupole de S. Carlo al Corso (plume et sépia, lavis de sépia, 95×122; Montauban, Musée Ingres).

(Ci-dessous) L'escalier de S. Maria in Aracoeli à Rome (mine de plomb, lavis de sépia, assemblage de trois feuillets, 178×347; Montauban, Musée Ingres). Vue de Castelgandolfo et du lac d'Albano (mine de plomb et aquarelle, 148×266; Montauban, Musée Ingres). Les dessins de paysage d'Ingres sont souvent négligés; en réalité la sobriété linéaire de ces études ou, comme dans le cas présent, la recherche amoureuse du détail dans la tradition de Claude, révèlent une sensibilité digne de Corot de la période romaine.





La famille Forestier (mine de plomb, 233×319; "Ingres fecit 1806"; Paris, Louvre); la jeune fille, au centre, était la fiancée de l'artiste.



(Ci-dessus) Le peintre Hortense Viel-Lescot, plus tard Mme Haudebourt-Lescot (mine de plomb, 285×215; "Ingres à Rome 1814" deux fois; coll. part.). Elève de G.-G. Lethière, qu'elle suivit à Rome lorsque celui-ci fut nommé Directeur de l'Académie de France (1807), épousa en 1820 l'architecte L.-P. Haudebourt. Comme peintre, elle s'était fait une spécialité de petites scènes de genre italiennes, qui connurent un vif succès au Salon à partir de 1810; on comprend mieux par là le pittoresque costume de tête de paysanne des environs de Rome dans lequel elle apparaît ici. (À côté, en haut) Les sœurs Montagu, filles de George, 6<sup>e</sup> comte de Sandwich, sur un paysage vu de l'Aventin (mine de plomb, 320×255; "Ingres Del. Rome 1815"; Londres, coll. Montagu). C'est un des premiers portraits "anglais" dessinés par Ingres; l'harmonie réalisée entre l'intense vivacité naturaliste et la pureté cristalline du style justifie le succès du jeune artiste près des membres de la colonie britannique de Rome, ses clients assidus. Lucien Bonaparte assis, dans le fond la Tour des Milices (id., 236×185; "Ingres"; vers 1807-08; New York, coll. Goelet).

(Ci-contre, à gauche) L'architecte J.-L. Provost (mine de plomb, 180×125; "Ingres Rome 1813"; New York, Collection Heinemann). Portrait dit de Madame René Borel, née Marie Chapelle (mine de plomb, 119×87; Detroit, Institute of Arts). Le modèle supposé serait donc la belle-sœur d'Ingres. Dessin daté habituellement vers 1824 mais qu'on doit plus vraisemblablement ramener vers 1818 [Naef].

(En bas, de gauche à droite) Un des dessins de la série consacrée à la famille Guillou-Lethière: Marie Vanzenne et son fils né de son remariage avec le peintre G. Guillou-Lethière, devant la Villa Médicis (mine de plomb, 241×187; "Ingres. Rome 1808"; New York, Metropolitan Museum). L'ingénieur Ch.-F. Maller sur la rive gauche du Tibre, près du Ponte Rotto (id., 268×221; "Ingres fecit roma 1809"; Chicago, Art Institute). La famille A. Lethière (mine de plomb, 278×221; "Ingres à Monsieur Lethière. Rome 1815"; Boston, Museum of Fine Arts); un des dessins les plus accomplis d'Ingres. Portrait d'une dame (id., 292×206; "Ingres 1814"; New York, Metropolitan Museum); Ingres tournant d'habitude vers la droite les portraits de femme destinés à être mis en pendant avec un autre portrait, Naef en déduit que ce dessin doit être le pendant du portrait d'homme, de caractère analogue, conservé au Museum Boymans-van Beuningen de Rotterdam.



(A gauche) Mademoiselle Jeannette Hayard (id., 290×210; "Ingres", suivi de l'ébauche au modèle, puis, "roma 1815", New York, Collection de Haucke [?]): de très fine qualité par le rendu agile, sensible aussi dans la vigueur incisive du trait; par sa stylisation précieuse donnant au modèle la fixité intense d'une idole; enfin par l'équilibre prodigieux de la composition où l'inscription elle-même assume un poids précis, et pour ainsi dire "nécessaire", dans la répartition des pleins et des vides.



(A droite) Jean-Joseph Fournier (mine de plomb, 241×162; en haut, à gauche, "Ingres Del.", en haut à droite, "rome 1815"; au centre, "A L'amitié"; Washington, Collection Thacher); le modèle, dont on sait peu de choses, s'était lié avec Ingres pendant le premier séjour à Rome ainsi qu'il ressort d'une note d'Ingres lui-même [Guiffrey]. Madame Mallet (id.; "J. Ingres D. roma 1809", Paris, Collection Ballesco); le modèle n'avait aucun lien de parenté avec Charles-François Mallet dont le portrait est reproduit p. 122.



(Ci-dessus, de gauche à droite) Augustin Jordan et sa fille Adrienne (mine de plomb, 430×323; "Ingres Del. Rome 1817"; Cambridge [Massachusetts], Fogg Art Museum). Madame Jordan et son fils Gabriel (id., 443×326; "Ingres Del. Rome 1817"; ibid.); c'est le pendant du portrait précédent avec lequel il resta dans la famille des Jordan jusqu'en 1922, année où Wildenstein les mit dans le commerce d'art; Gr. L. Winthrop les acquit en 1923 et les léguera au Fogg Art Museum. - Le comte A. Apponyi (id., 453×346; "Ingres d. florence 1823"; ibid.), pendant du portrait, au même musée, de la femme du diplomate hongrois. - L'Amiral sir F. B. Reynolds Pellew (id., 305×215; "Ingres Del. à Rome 1817"; St. Louis, Collection Steinberg); le héros des batailles navales contre Napoléon posa pour Ingres pendant son voyage de noces.



(Au centre, de gauche à droite) Mademoiselle Taurel (id., 174×130; "Ingres Del."; Paris, Louvre); un des rares dessins qu'Ingres consacra à l'enfance. Charles Lethière (mine de plomb, 255×195; "Ingres. Rom. 1818"; Paris, musée des Arts décoratifs); autre exemplaire de la série admirable rappelée p. 122. François Pouqueville (id., 320×240; "Ingres à mademoiselle h<sup>e</sup>te<sup>e</sup> Lorimer 1834"; New York, Collection D. Daniels).



(En bas, de gauche à droite) Franz Liszt (mine de plomb, rehautes de blanc, 310×230; "Ingres à Madame d'agout Rome 29 mai 1839"; Bayreuth, Collection W. Wagner); la dédicace à la compagne du musicien prouve l'absence de préjugés chez Ingres qui du reste accueillit les amants à la Villa Médicis. Louis Reiset (id., 318×232; "J. Ingres Del. à Madame Reiset Enghien 1844"; Cincinnati, Collection Warrington), modèle de spontanéité et de vivacité graphique digne de Daumier. Cécile-Marie Pancoucke (mine de plomb, 325×246; "M. forgeot son très affecté Ingres Del. 12 7<sup>e</sup> 1856", accompagné d'autres notes; Detroit, Institute of Arts); comme dans plusieurs autres portraits de la maturité d'Ingres, le visage du modèle repose sur sa main: attitude typiquement romantique.





La famille de Lucien Bonaparte (mine de plomb, 412×529; "J. Ingres Del. Roma 1815"; Cambridge [Massachusetts], Fogg Art Museum). Le plus grand et le plus ambitieux des portraits dessinés par Ingres. Il réunit Alexandrine de Bleschamps, seconde femme de Lucien, entourée des enfants nés de son premier mariage et de celui avec Lucien Bonaparte. Exécuté pendant les Cent Jours, alors que le chef de famille, - dont le buste figure vers le centre, - oubliant ses désaccords avec son frère, l'Empereur, l'avait rejoint à Waterloo (à droite, le buste de Letizia Bonaparte par Canova).



La famille Stamaty (mine de plomb, 463×371; "JA. Ingres Del. Roma 1818; Paris, Louvre). Le père, Constantin, était un curieux personnage grec arrivé à Paris en 1787; révolutionnaire fervent, il devint fonctionnaire français à Rome. Le dessin, - remarquable par l'homogénéité de sa composition, - fut exécuté en 1817 mais daté l'année suivante.



Niccolò Paganini (mine de plomb, 298×218; "Ingres Del. Roma 1819"; Paris, Louvre). Dessin connu par une abondante bibliographie, bien que son historique demeure pratiquement inconnu; on sait seulement qu'à l'époque de son exécution, Ingres était second violon du quatuor réuni à Rome par le célèbre virtuose [Amaury-Duval].

(A gauche) Madame Destouches (mine de plomb, 430×285; "Ingres Delinéavit" Roma 1816; Paris, Louvre). Le portrait achevé, la jeune femme - remarquée depuis peu avec l'architecte L.-N.-M. Destouches, prix de Rome en 1815, - écrit à son père, Th. de Charton, haut fonctionnaire du Trésor français: "Le portrait dessiné est fait par un célèbre artiste, M. Ingres, qui, par parenthèse, m'a tant flattée qu'il a fait de moi une presque jolie femme". Selon une tradition courante, dans la famille Destouches (chez qui le portrait resta jusqu'en 1891), c'est Ingres qui aurait eu le caprice de retourner le chapeau à plumes du modèle.

# Index

## Index des titres et des sujets

128

L'astérisque placé à gauche d'un numéro signale l'existence de répliques, copies ou études de même sujet qui sont examinées dans la notice correspondante.

Achille et Patrocle avec Ulysse, Ajax et les envoyés d'Agamemnon \*11  
Acron 68  
Adélaïde, Sainte 135F  
Adieux d'Hector et d'Andromaque, les 7  
Agamemnon \*11  
Age I (de fer) 145; (d'or) \*144  
Ajax \*11  
Albe, duc d' 99  
Alcée 121jj  
Alcibiade 121  
Alexandre le Grand 121  
Amélie, Sainte 135P  
Amour 171C  
Anarchie, l' (allégorie) 152  
Andromaque 7  
Angélique \*100  
Antiochos 4; (et Stratonice) \*131  
Antiope (et Jupiter) 149  
Antoine de Padoue, Saint 132c, 135D  
Apelle 121  
Apothéose de (Homère) \*121; (Napoléon I<sup>er</sup>) \*151  
Apparition de la Vierge à saint Antoine de Padoue et à saint Léopold d'Autriche \*116  
Arétin, L' (et l'envoyé de Charles Quint) \*84; (chez le Tin-toret) \*85  
Aristarque 121  
Aristote 121  
Auguste \*70  
Autoportrait (à soixante-dix-huit ans) \*161; (à vingt-deux ans) 18; (à vingt-quatre ans) \*18; (de Raphaël) 113  
Aymon, Madame 38  
Bain turc, Le \*168  
Baigneauuse, La (à mi-corps) 44; (de Valpinçon) \*50; (la Grande) \*50; (La Petite) \*122  
Baronne James de Rothschild, La 147  
Bartolini, Lorenzo 39, \*104  
Bathilde, Sainte 136H  
Beauregard-Rivière, Marie-Françoise 23  
Belvèze-Foulon 20  
Béranger, Madame 36  
Bernier, Pierre-François 5  
Berlin (Monsieur) \*124; (Louis-François) \*124  
Berwick, Maréchal de \*98  
Bochet, Edme 63  
Boileau 121  
Bonald, L'abbé Louis de, 91  
Bonaparte, Napoléon, premier consul 16  
Borromée, Saint Charles 135H  
Bourbon, Marie-Amélie, reine de France 141

Boyer, André 102  
Broglie, La princesse de 151  
Caméens 121  
Cardinal Bibbiena offrant sa nièce en mariage à Raphaël, Le \*77  
Cartons (pour les vitraux de Dreux) 136A-H; (pour les vitraux de Paris) 135A-Q  
Casino, Le (de l'aurore de la Villa Ludovisi) 42; (de Raphaël) 43  
Cavé (Edmond) 137; (Madame) 138, 175  
Cérémonie pontificale à Saint-Pierre 81  
Chapelle, Madeleine, première femme d'Ingres 88  
Chapelle Sixtine, La 81  
Charité, La (allégorie) 135  
Charles X en costume de sacre 123  
Charles Quint \*84, \*108  
Charles VII \*153  
Cherubini et la Muse de la poésie lyrique \*133  
Christ en buste 127  
Cincinnatus reçoit les députés du Sénat qui lui apportent le décret le nommant au consulat comme il était en train de labourer son champ 2  
Clément d'Alexandrie, Saint 135B  
Clotilde, Sainte 136C  
Cordier, Charles-Joseph-Laurent 65  
Corneille 121  
Cortot, Jean-Pierre 86  
Couderc-Gentillon, architecte 25  
Cousin de Pibrac, Sainte Germaine 157  
Crime, Le (allégorie) 152  
Dante 121  
Defrance, Le docteur 71  
Démosthène 121  
Denis, Saint 136B  
Desdésiban, Jean-Baptiste 61  
Desmarais, Frédéric 21  
Devilliers, Monsieur 66  
Diomède 35  
Dormeuse de Naples, La \*57  
Deux membres de la famille Lauréal 89  
Deux nus masculins 59  
Duvaucay, Madame \*45  
Elléter et Rébecca 34  
Enlèvement d'Europe 169  
Entrée à Paris du Dauphin, futur Charles V \*108  
Erasistrate \*131  
Eschyle 121  
Esope 121, 121f  
Espérance, L' (allégorie) 135L  
Etude de main 173  
Etude d'homme historiée 49  
Etude pour la tête de saint Pierre 117  
Euripiade 121  
Eve 90  
Fénelon 121

Ferdinand de Castille, Saint 135Q  
Flançailles de Raphaël, Les \*76  
Fileuse 55; (La fileuse de Naples; de Palerme) 55  
Foi, La (allégorie) 135A  
Fornarina, La \*73  
France, La (allégorie) 152  
Francesca \*80, \*140  
François d'Assise, Saint 135E  
Geneviève, Sainte 136A  
Germain, Saint 136E  
Gianciotto \*80  
Gilbert, Jean-Pierre-François 19  
Glück 121  
Gonin, Jeanne 106  
Gosse, Madame 150  
Gouriev, Le comte Dimitrievitch, Nicolas 107  
Grande Odalisque, La \*83  
Granet, Francois-Marius 46  
Hache, Madame Mathilde 172  
Harvey Elizabeth (avec sa sœur) \*28  
Haussounville, La comtesse d' \*138  
Hector supplie Jupiter de protéger son fils 7  
Hélène, duchesse d'Orléans 142  
Hérodote 121  
Hésiode 121  
Hittoff-Gaudry, Jeanne-Elisabeth 170  
Homère 121; (et son guide) \*165  
Horace 121  
Humanité, L' (allégorie) 121  
Illiade, L' (allégorie) 121  
Ingres, Joseph 15  
Ingres, Madeleine, née Chapelaine 88  
Intérieur de la Chapelle Sixtine \*81  
Intérieur de harem \*122; (avec odalisque, musicienne et garde) \*129  
Intérieur de Sainte-Praxède 81  
Investiture d'un pape de Rome par Urbain VIII 81  
Isabelle de France, Sainte 136D  
Labre, Benoît-Joseph 92  
La Fontaine 121  
Lauréal, Madame de, et son fils 89  
Larue, La comtesse de, 14  
Leblanc (Isaure) 112; (Jacques-Louis) 111  
Leblanc, Madame 110  
Lemoine, Paul 101  
\*Léonard de Vinci \*87  
Léopold, Saint 132c  
Linos 121  
Livie \*70  
Longin 121  
Louis Roi de France, Saint 132b, 135C  
Louis XIV \*159  
Louis XVIII \*96  
Lycurgue 121

Madone, La (aux candélabres) 95; (du Grand Duc) 114; (de l'impannata) 32; (Mackintosh) 33  
Mains de Maddalena Doni, Les 115  
Maladie d'Antiochus, La \*131  
Marcotte (d'Argenteuil, Charles) 60; (de Sainte-Marie, Madame) 118  
Marquet, baron de Montbreton de Norvins, Jacques 72  
Mars 171E  
Martyre de saint Symphorien, Le \*128  
Mathieu, Saint 105k  
Médaillons Hittorf 171A-F  
Ménandre 121  
Mercure 47  
Michel-Ange 121  
Minerve 171F  
Moitessier, Madame (assise) \*156; (debout) 148  
Molié, Le comte Louis-Mathieu 126  
Molière 121; (à la table de Louis XIV) \*159  
Molitedo, Joseph-Antoine 62  
Mort de Léonard de Vinci \*97  
Mozart 121  
Murat (Caroline, reine de Naples) 78; (la Famille) 71  
Musée 121  
Naissance, La (de la dernière Muse) 158; (d'Erato) 158  
Napoléon I<sup>er</sup> sur le trône impérial 37  
Némésis (allégorie) 152  
Nogent, Monsieur de 87  
Nu masculin (deux) 59  
Nu (de femme à mi-corps) 44; (de femme couchée) 58; (de femme dormant) \*57; (d'homme qui dessine) 10; (masculins) 3, 6, 8, 9  
Octavie \*70  
Odalisque (couchée) \*83; (La grande) \*83; (Pourtalès) \*83  
Odalisque à l'esclave, L' \*129  
Odyssée, L' (allégorie) 121  
Océïde et le sphinx 51  
Orangeerie de la Villa Borghese, L' 41  
Orléans (Hélène, duchesse d') 142; (Ferdinand-Philippe, duc d') \*134  
Orphée 1  
Ossian \*76  
Panckoucke, Madame 64  
Paolo et Francesca \*140; (surpris par Gianciotto) \*80  
Pasquier, Amédée-David comte de, 119  
Patrocle \*11  
Paul, Saint 105g  
Payenne de Salerne 55  
Périclès 121  
Phidias 121  
Pie VII officiant à Saint-Pierre 81  
Pinarello 121  
Pisistrate 121  
Platon 121  
Poncelet-Leblanc, Françoise 110  
Portraits de groupes \*28, 79, 89  
Portraits individuels 5, 12, 13, 14, 15, 16, 17, \*18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 36, 37, 38, 39, 40, \*45, 46, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 69, 71, 72, 78, 79, 86, 87, 88, 101, 102, \*104, 106, 107, 110, 111, 112, 113, 119, 123, \*124, 126, 133, \*134, 137, 138, 139, 141, 142, 143, 147, 148, 150, 151, 154, 156, \*161, 162, 170, 172  
Portrait 12; (d'homme) 17, 30; (de femme) 13, 29; (du père de l'artiste) 15  
Poussin 121  
Profil (de vieillard barbu) 125; (d'homme barbu) 53, 117  
Projet pour le tombeau de Lady Montague 164  
Racine 121  
Radegonde, Sainte 136F  
Ramel, Delphine, seconde femme d'Ingres \*162

Raphaël 43, \*77, 121; (et la Fornarina) \*73  
Raphaël, l'archange 135G  
Rébecca au puits 34  
Reine Marie-Amélie, La 141  
Reiset, Madame 143  
Remerciement du pape au duc d'Albe 99  
Rémi, Saint 136G  
Renommée, La (allégorie) 152  
Retour à l'Olympe de Vénus blessée par Diomède, Le 35  
Rivière (Madame) 23; (Madeleine) 24; (Monsieur) 22; (Philibert) 22  
Robert, évêque, Saint 135J  
Roger délivrant Angélique \*100  
Romulus, vainqueur d'Acron, porte les dépouilles opimes au temple de Jupiter 68  
Rosalie, Sainte 135C  
Rothschild, La baronne de, 147  
Sapho 121  
Scipion, son fils, et les messagers d'Antiochus 4  
Senonnes, Madame de, 93  
Shakespeare 121  
Socrate 121  
Sœurs Harvey, Les 28  
Songe d'Ossian, Le 76  
Source, La (allégorie) 155  
Sophocle 121  
Sphinx, Le \*51  
Stratonice \*131  
Symphorien, le Martyre de saint 128, 174  
Talma (Auguste-François) 26; (François-Joseph) 27  
Tasse, Le 121  
Terre habitée, La (allégorie) 135L  
Tête (d'homme barbu) 54; (de jeune fille) 74, 75; (de juive) 103; (de Jupiter) \*67; (de la Madone de Foligno) 31; (de saint Pierre) 117; (de vieillard) 56; (de jeune femme) 128; (de femme) 174  
Têtes d'une mère et de deux enfants 48  
Thétis 67  
Tintoret, Le \*85  
Toledo, don Pedro de, barrant l'épée de Henri IV \*82  
Tournon, comtesse de 69  
... tu Marcellus eris... \*70  
Ulysse \*11, 121kk  
Univers, L' (allégorie) 121  
Vénus (Anadyomède) \*146, 171  
B; (d'Urbin) 109; (à Paphos) 176  
Vieillard assis 52  
Viatrées de Mortarieu, Joseph, baron 40  
Victoire, La (allégorie) 121, 152  
Vierge de l'Adoption, La \*160  
Virgile 121; (lisant "l'Enéide" devant Auguste, Octavie et Livia) \*70  
Vœu de Louis XIII, Le \*116  
Voyageur, Le 59  
Zélie, La belle 38  
Zoëga, Laure (?) 74

## Index topographique

A côté des titres des peintures, nous donnons ici des indications facilitant la recherche des répliques, copies, études ou fragments. Nous avons employé à cet effet les abréviations suivantes (placées entre parenthèses): c = copie; d = définitive; ét. = étude ou ébauche ou première pensée; fr. = fragment; p. = partielle; r. = réplique (autographe); t. = totale; v. = avec variante [s].

### Aix-en-Provence

Musée Granet

François-Marius Granet 46

Jupiter et Thétis 67a

Profil d'homme barbu 53a

Vieillard assis 52

### Collection particulière

Jésus remettant les clefs à saint Pierre (ét. t. v.) 105b

### Alger

Musée National des Beaux-Arts

Jean-Pierre Cortot 86

### Angers

Musée des Beaux-Arts

L'Apothéose d'Homère (ét. p. v.) 121h

Jésus remettant les clefs à saint Pierre (ét. p.) 105h

### Musée Turpin de Crissé

La grande odalisque (r. t. v.) 83c

Paolo et Francesca (r. t. v.) 80b

### Anvers

Académie des Beaux-Arts

Portrait de l'artiste à soixante-dix-huit ans (r. t.) 161c

### Autun

Cathédrale Saint-Lazare

Le martyre de saint Symphorien 128a

### Baltimore (Maryland)

Walters Art Gallery

Œdipe et le sphinx (r. t. v.) 51c

Le cardinal Bibbiena offrant sa nièce en mariage à Raphaël 77

L'odalisque à l'esclave (r. t. v.) 129b

La Vénus d'Urbin 109

### Bruxelles

Kunstmuseum

Aphrodite blessée par Diomède  
retournée à l'Olympe 35  
Mars 171E

### Bayonne

Musée Bonnat

Charles X en costume de sacre 123  
La baigneuse à mi-corps 44  
L'apothéose d'Homère (ét. p.) 121m  
La Vierge à l'hostie (r. t. v.) 132f

Les mains de Maddalena Doni 115

Madame Devauçay (r. t.) 45b

Paolo et Francesca (r. t. v.) 80d

Le martyre de saint Symphorien (ét. p.) 128h, 128l

### (Belgique)

Collection particulière

L'Arétin et l'envoyé de Charles Quint 84a  
L'Arétin chez le Tintoret 85a

### Besançon

Musée des Beaux-Arts

Jean-Baptiste Desdéséban 61

La Chapelle Sixtine 81a

### Birmingham

Barber Institute

Paolo et Francesca (r. t. v.) 80c

### Blois

Musée d'Art Ancien

La Madone aux candélabres 95

### Bruxelles

Musées Royaux

des Beaux-Arts

Homère et son guide 165a

Virgile lisant l'"Enéide" à Auguste, Octavie et Livia (fr.) 70b

### Cambray

Musée Municipal

La grande odalisque (r. p.) 83e

### Cambridge (Massachusetts)

Fogg Art Museum

L'Age d'or (r. t. v.) 144b.

La baigneuse de Valpinçon (aquarelle) 50

L'apparition de la Vierge à saint Antoine de Padoue et à saint

Léopold d'Autriche (r. p. v.) 116h

Le martyre de saint Symphorien (ét. p. v.) 128d, 128l

L'enlèvement d'Europe 169

Le songe d'Ossian 76

Le Vœu de Louis XIII (r. p. v.) 116h

L'odalisque à l'esclave 129a

Madame Reiset 143

Monsieur de Nogent 87

Portrait de l'artiste à soixante-dix-huit ans (r. t. v.) 161b

Raphaël et la Fornarina (r.) 73b

Roger délivrant Angélique (ét. p. v.) 100b

Tête de femme 177

### Chantilly

Musée Condé

Antiochus et Stratonice 131a

Madame Duvaucay 45a

Paolo et Francesca 80a

Portrait de l'artiste à vingt-quatre ans 18a

Vénus Anadyomène 146a

### Châteauroux

Musée Bertrand

L'apothéose de Napoléon 1er 152c

### Chicago (Illinois)

Art Institute

Charles X en costume de sacre (ét. ?) 123

Le comte Amédée-David de Pastoret 119

### Cincinnati (Ohio)

Taft Museum

Jeanne Gonin 106

Luigi Cherubini et la muse de la poésie lyrique (r. t. v.) 133b

### Cleveland (Ohio)

Museum of Art

Antiochus et Stratonice (ét. p. v.) 131c

### Cologne

Wallraf-Richartz-Museum

Minerve 171F

### Columbus (Ohio)

Gallery of Fine Arts

Raphaël et la Fornarina (r.) 73d

### Copenhague

Odrupgaardsamlingen

L'apothéose d'Homère (ét. p.) 121y

### Dampierre

Château

L'âge de fer 145

L'âge d'or 144a

### Detroit (Michigan)

Institute of Arts

Roger délivrant Angélique (Persée et Andromède) (ét. v.) 100b

### ... (Etats-Unis)

Collection Kettaneh

Raphaël et la Fornarina (r. v.) 73c

Collection particulière

Jupiter 171A

### ... (Etats-Unis) (?)

Collection particulière

Roger délivrant Angélique (ét. v.) 100b

### Florence

Galleria degli Uffizi

Portrait de l'artiste à soixante-dix-huit ans 161a

### France

Collection particulière

L'abbé de Bonald 91

Le baron Joseph Vialètes de Mortarie 40

La grande odalisque (r. t. v.) 83b

Vénus à Paphos 176

### Glens Falls (N.Y.)

Collection Hyde

L'apothéose d'Homère (ét. p. v.) 121n, 121d

Paolo et Francesca 140a

### Grenoble

Musée

Jeanne-Elisabeth Gaudry 170

La grande odalisque (r. p. v.) 83f

### Hartford (Connecticut)

Wadsworth Atheneum

L'entrée à Paris du dauphin, futur Charles V 108a

Ferdinand-Philippe, duc d'Orléans (r. p.) 134h

### Indianapolis (Indiana)

Herron Museum of Art

Jésus au milieu des docteurs (ét. p.) 166d

### Kansas City (Missouri)

William Rockhill Nelson

Gallery of Art

Paul Lemoyne 101

### Leningrad

Ermitage

Le comte Gouriev 107

### Liège

Musées des Beaux-Arts

Napoléon Bonaparte, premier consul 16

### Lima (?)

Collection particulière

Amour 171C

### Limoges

Musée Municipal

Ferdinand-Philippe, duc d'Orléans (r. p.) 134f

Le duc d'Albe à Sainte-Gudule 99

Le martyre de saint Symphorien (ét. p.) 128b, 128i, 128j, 128k, 128m

### Londres

Collection particulière

La mort de Léonard de Vinci (r. t. v.) 97c

La Vierge à l'hostie (r. t. v.) 132b, 132e

### National Gallery

Jacques Marquet, baron de Montbreton de Norvins 72

Madame Moitessier 156a

Œdipe et le sphinx (r. t. v.) 51b

Roger délivrant Angélique (r. t. v.) 100f

L'Apothéose d'Homère (ét. p. v.) 121q

### Tate Gallery

Ferdinand-Philippe, duc d'Orléans (r. p. v.) 134c

### Victoria and Albert Museum

Femme nue dormant, dite la Dormeuse de Naples (ét.) 57d

Henri IV recevant l'ambassadeur d'Espagne (r. t. v.) 94b

*L'orangerie de la Villa Borghe-*  
se 41

Lorenzo Bartolini 39

*Le songe d'Ossian* \*76

*Le vœu de Louis XIII* (ét. t. v.)

116b, (ét. p. v.) 116g

*Madame de Lauréal et son fils*

89

*Madame Gonse* 150

*Madame Moitessier* (ét. t. v.)

156b

*Portrait* 12

*Portrait de Belvèze-Foulon* 20

*Portrait d'homme* 17

Projet pour le tombeau de lady

Montague 164

Roger délivrant Angélique (r.

p. v.) 100d, (r. t. v.) 100g

Têtes d'une mère et de deux

enfants 48

Torse d'homme 3

**Montpellier**

**Musée Fabre**

*Antiochus et Stratonice* (r. t. v.)

131e

*Jésus au milieu des docteurs*

(ét. p.) 166g

*L'apothéose d'Homère* (ét. p.)

121f

**Moscou**

**Musée Pouchkine**

*La Vierge à l'hostie* 132a

**Nantes**

**Musée des Beaux-Arts**

*Madame de Senonnes* 93

**Neuilly**

*Collection David-Weill*

*L'apothéose d'Homère* (ét. p.

v.) 121bb, (r. p. v.) 121cc.

**New York (N. Y.)**

*Collection particulière*

*L'apothéose d'Homère* (ét. p.)

121z

*Collection G. Seligman*

*Tête de jeune femme* 128\*

*Collection Wildenstein*

*Christ en buste* 127

*L'apothéose d'Homère* (ét. p.)

121l

*La Vierge au voile bleu* 120

*L'entrée à Paris du dauphin, fu-*

*tur Charles V* (ét. p. v.) 108b

*Le vœu de Louis XIII* (ét. p. v.)

116f

*Molière à la table de Louis XIV*

(r. t. v.) 159b

*Virgile lisant l'"Enéide"* à Au-

guste, Octavie et Livia (r. t.

v.) 70c

*Le martyre de saint Symphorien*

(ét. p.) 128n

**Frick Collection**

*La comtesse d'Haussonville*

139a

**Metropolitan Museum**

**of Art**

*Edmond Cavé* 137

*Jacques-Louis Leblanc* 111

*Joseph-Antoine Molledo* 62

*La grande odalisque* (r. t. v.)

83d

*La princesse de Broglie* (coll.

Lehmann) 151

*Le martyre de saint Sympho-*

*nien* (ét. p.) 128n

*Madame Cavé* 138

*Madame Leblanc* 110

*Portrait de l'artiste à l'âge de*

*vingt-quatre ans* (r. t. v.) 18b

**Newton (Connecticut)**

*Collection Schnackenberg*

*Fileuse* 75

**Northampton**  
(Massachusetts)

**Smith College**

*La mort de Léonard de Vinci*

(r. t. v.) 97b

**Oslo**

*Collection particulière*

*Don Pedro de Tolède bissant*

*l'épée de Henri IV* (r.) 82c

**Paris**

*Collection de Noailles*

*Le comte Mathieu Molé* 126

*Collection Guy*  
de Rothschild

*La baronne James de Roth-*

*schild* 147

*Collections particulières*

*Benoit-Joseph Labre* 92

*Don Pedro de Tolède bissant*

*l'épée de Henri IV* (r.) 82d,

82d

*Etude de main* 173

*Femme nue dormant* (la Dor-

*meuse de Naples*) (ét. p.) 57c

*Henri IV recevant l'ambassa-*

*deur d'Espagne* (r. t. v.) 94c

*Homère et son guide* (ét. p.)

165b

*Jésus au milieu des docteurs*

(ét.) 166b, (v.) 166e, (v.) 166h

*Jésus remettant les clefs à*

*saint Pierre* (ét. p.) 105d,

105e, 105i

*Jupiter et Thétis* (ét. p. v.) 67c

*L'apothéose d'Homère* (ét. p.)

121e, (v.) 121i, 121r, 121hh

*L'Arétin chez le Tintoret* (r. t.

v.) 85b

*La comtesse d'Haussonville* (ét.

p. v.) 139b

*La Madone de l'Impannata* 32

*La Vierge couronnée* 163

*Le bain turc* 168a

*Le voyageur* 59

*Lorenzo Bartolini* 104a

*Luigi Cherubini et la muse de*

*la poésie lyrique* 133a

*Madame Marcotte de Sainte-*

*Marie* 118

*Madame Panckoucke* 64

*Madame Rivière* 23

*Mademoiselle Rivière* 24

*Monsieur Berlin* 124

*Monsieur Rivière* 22

*Œdipe et le sphinx* 51a

*Roger délivrant Angélique* 100a,

(ét. p.) 100c

*Tête de jeune fille* (Laure Zoë-

ga?) 74

*Vénus Anadyomène* (r. t.) 146b

*Petit Palais (Musée)*

*Municipal des Beaux-Arts)*

*Henri IV recevant l'ambassa-*

*deur d'Espagne* 94a

*La mort de Léonard de Vinci*

97a

*Musée Carnavalet*

*L'apothéose de Napoléon I<sup>er</sup>*

(ét. t.) 152b

*Musée de l'Armée*

*Napoléon I<sup>er</sup> sur le trône im-*

*périal* 37

*Musée de la Comédie-*

*Française*

*Molière à la table de Louis*

*XIV* 159a

*Musée des Arts décoratifs*

*Hélène, duchesse d'Orléans* 142

*La reine Marie-Amélie* 141

*Le casin de Raphaël* 43

**Musée National du Louvre**

*Auguste-François Talma* 26

*Cartons pour les vitraux de*

*Dreux (Saint Denis 136B, Saint*

*Germain 136E, Saint Rémi*

*136G, Sainte Bathilde 136H,*

*Sainte Clotilde 136C, Sainte*

*Isabelle de France 136D, Sainte*

*Radegonde 136F)*

*Cartons pour les vitraux de Pa-*

*ris (la Charité 135I, la Foi*

*135A, l'Espérance 135L, Sainte*

*Adélaïde 135F, Sainte Amé-*

*lie 135P, Saint Antoine de Pa-*

*roude 135D, Saint Charles Bor-*

*romée 135H, Sainte Clémence*

*d'Alexandrie 135B, Saint Fer-*

*dinand de Castille 135Q, Saint*

*François d'Assise 135E, Sainte*

*Hélène 135K, Sainte Henri*

*135M, Sainte Louis 135N, Saint*

*Philippe 135O, Sainte Raphaël,*

*Archange 135G, Sainte Rosalie*

*135J, Sainte Rosalie 135C)*

*Charles-Joseph-Laurent Cordier*

65

*Don Pedro de Tolède bissant*

*l'épée de Henri IV* (r.) 82d

82d

*Etude de main* 173

*Femme nue dormant* (la Dor-

*meuse de Naples)* (ét. p.)

166a

*Jésus remettant les clefs à*

*saint Pierre* (ét. p.) 105k

*Jupiter et Antiope* 149

*Edme Bochet* 63

*Homère déifié* 121a

*Jeanne d'Arc au sacre de ro*

*Charles VII* 153a

*Charles VII* 153a

*Edme Bochet* 63

*Homère déifié* 121a

*La baigneuse dite de Valpin-*

*çon* 50

*La grande odalisque* 83a

*La naissance de la dernière*

*muse* 158

*La petite baigneuse ou Inté-*

*rieur de harem* (r. t. v.) 122b

*Petit Palais (Musée)*

*Municipal des Beaux-Arts)*

*Henri IV recevant l'ambassa-*

*deur d'Espagne* 94a

*La mort de Léonard de Vinci*

97a

*Collection Mc Ilhenny*

*La comtesse de Tournon* 69

*Philadelphia (Pennsylvanie)*

*Collection de Schauensee*

\*\* *Antiochus et Stratonice* (r. t. v.)

131d

*Collection Mc Ilhenny*

*La comtesse de Tournon* 69

*Philadelphia Museum*

*of Art*

*Le martyre de saint Symphorien*

(r. t. v.) 134d, 134g

*Philadelphia (Pennsylvanie)*

*Collection Phillips*

*La petite baigneuse ou Inté-*

*rieur de harem* (r. t. v.) 122b

*National Gallery of Art*

*Charles Marcotte d'Argenteuil*

\*\*

*L'apothéose d'Homère* (ét. p.)

121kk

*La Chapelle Sixtine* 81a

*Madame Moitessier* 148

**Poitiers**

**Musée des Beaux-Arts**

*L'apothéose d'Homère* (ét. p.,

121p

**Rochester (N. Y.)**

**Memorial Art Gallery**

of the University

*Pierre-François Bernier* 5

**Rotterdam**

**Museum Boymans -**

van Beuningen

*Les sœurs Harvey* (ét. t. v.) 28b

**Rouen**

**Musée des Beaux-Arts**

*Le martyre de saint Sympho-*

*rien* (éb. p. v.) 128g

*Madame Aymon, dite la belle*

*Zélie* 38

**São Paulo**

**Museu de Arte**

*Antoine Desmarais* 21

*Jeanne d'Arc recevant l'ambas-*

*sieur d'Espagne* (r. t. v.) 94c

*Jeanne d'Arc au sacre de Char-*

*les VII, dans la cathédrale de*

*Reims* 153b et c

*Jésus remet les clefs à saint*

*Pierre* (c. v.) 105c, (ét. p.)

105g, 105j

Afin de mettre en évidence immédiate les éléments caractéristiques de chaque œuvre, chaque notice comporte après le numéro d'ordre (correspondant à l'ordre chronologique le plus plausible et auquel on se reportera chaque fois que l'œuvre sera citée dans le volume), une série de signes conventionnels concernant: 1) l'exécution, c'est-à-dire son degré d'authenticité; 2) la technique; 3) le support; 4) la localisation; 5) les données suivantes: œuvre signée ou non; datée ou non; complète ou non, actuellement, dans toutes ses parties; achevée ou non. Ces renseignements correspondent à l'opinion qui prévaut aujourd'hui chez les historiens de l'art; toute divergence notable ainsi que toute précision ultérieure est rapportée dans le texte.

#### Degré d'authenticité

- Œuvre entièrement et indiscutablement autographe.
- Œuvre en très grande partie autographe, avec l'intervention d'assistants.
- Œuvre en grande partie autographe, avec collaboration limitée.
- Œuvre en partie autographe, avec une importante collaboration.
- Œuvre d'atelier.
- Œuvre d'authenticité discutée, mais admise par la majorité de la critique.
- Œuvre d'authenticité discutée, contestée par la majorité de la critique.
- Œuvre traditionnellement attribuée, mais dont l'état de conservation, même après restauration, est tel qu'il est impossible de porter un jugement sur son authenticité.
- Œuvre récemment attribuée, mais sur laquelle la critique ne s'est pas encore prononcée.

#### Technique et support

La partie supérieure indique la technique employée; la partie inférieure, le support utilisé.

	Huile		Toile
	Tempera		Papier ou carton
	Aquarelle		Mur
	Panneau		Indications fournies dans le texte

#### Localisation

- Œuvre conservée dans un musée, une collection publique, une église, etc., autrement dit dans un endroit accessible au public.
- Œuvre se trouvant dans une collection privée, dans le commerce d'art, etc., autrement dit dans un endroit connu, mais non accessible au public.
- Œuvre dont on ne connaît pas l'emplacement actuel.
- Œuvre perdue; autrement dit œuvre documentée mais non identifiée. Œuvre détruite. Œuvre disparue. Indications fournies dans le texte.

#### Données accessoires

- Œuvre comportant une signature ou un monogramme autographe.
- Œuvre comportant une date autographe.
- Œuvre qui ne nous est pas parvenue intégralement; autrement dit, œuvre incomplète ou fragment.
- Œuvre inachevée.

Les autres inscriptions sont transcris ou signalées dans les notices.

Lorsque les données d'une même œuvre se complètent, les indications sont groupées sous le même signe.

Les chiffres inscrits entre les deux groupes de signes qui précèdent chaque notice indiquent, en haut, les dimensions en centimètres de l'œuvre, hauteur par largeur; les dates sont indiquées en dessous. Ces dates sont suivies d'un astérisque lorsqu'elles sont approximatives, et d'un point d'interrogation lorsqu'elles sont conjecturales. Ces données chiffrées sont remplacées par un trait lorsqu'il est impossible, dans l'état présent des connaissances, de les déterminer.

- Indications fournies dans le texte.

## Table des matières

### DANIEL TERNOIS

Monsieur Ingres, "peintre d'histoire"	5
---------------------------------------	---

### ETTORE CAMESASCA

La fortune critique d'Ingres	10
La couleur dans l'œuvre d'Ingres	15
Table des reproductions	16
Documentation	81
Bibliographie essentielle	82
Chronologie	83
Catalogue des œuvres	86
Complément (Robert Fohr)	119
Table de concordance	121
Appendice: Ingres dessinateur	122
Index des titres et des sujets	128
Index topographique	129

### Références photographiques

Planches en couleurs: Brenwasser, New York; Bulloz, Paris; Flammarion, Paris; Fogg Art Museum, Cambridge (Mass.); Frick Collection, New York; Giraudon, Paris; Musées Nationaux, Versailles; National Gallery of Art, Washington; Nimatallah, Milan; Photo Aubert, Bayonne; Photo Ely, Aix-en-Provence; Service T.I.P., Liège; Walters Art Gallery, Baltimore; Witty, Sunbury-on-Thames. Illustrations en noir: Wildenstein, Paris; Archives photographiques, Paris; Archives Rizzoli, Milan; Art Institute, Chicago; Bibliothèque nationale, Paris; Flammarion, Paris; Fogg Art Museum, Cambridge; Nimatallah, Milan; Istituto Centrale del Restauro, Rome; Musée des Arts décoratifs, Paris; Musée municipal, Limoges; Musées Nationaux, Paris; Roumagnac, Montauban; Sotheby, Londres; Walters Art Gallery, Baltimore; Evers, Angers.







Chez le même éditeur :

**Les maîtres de la peinture moderne**

Collection de monographies consacrées aux grands maîtres de la peinture contemporaine du monde entier.

Chaque volume comporte 50 planches en couleurs et une vingtaine d'illustrations en noir.

**Déjà parus :**

Arroyo	Modigliani
Bonnard	Monet
Boudin	Gustave Moreau
Braque	Morisot
Mary Cassatt	Edvard Munch
Cézanne	Oudot
Chagall	Pascin
Constable	Picasso
Corot	Pissarro
Courbet	Odilon Redon
Degas	Renoir
Delaunay	Rodin
Derain	Rouault
Duchamp	Henri Rousseau
Dufy	Seurat
Dunoyer de Segonzac	Sisley
James Ensor	Soulages
Max Ernst	Soutine
Foujita	Nicolas de Staël
Gauguin	Terechkovitch
Jean Hélion	Toulouse-Lautrec
Kandinsky	Turner
Klee	Utrillo
Magritte	Suzanne Valadon
Maillol	Van Dongen
Manet	Van Gogh
Georges Mathieu	Vasarely
Matisse	Vlaminck
Miró	

FLAMMARION

« Les classiques de l'art » sont de **très beaux livres d'art**, avec de nombreuses planches en couleurs et des centaines d'illustrations en noir, et des ouvrages de référence indispensables, reproduisant la **totalité** de l'œuvre peint d'un grand maître.

En effet, cette collection unique au monde apporte pour un prix très avantageux le **catalogue scientifique** de tout l'œuvre peint d'un artiste. Chaque ouvrage contient une étude introductory, la chronologie de la vie et de l'œuvre du peintre, une bibliographie à jour, une anthologie des écrits et critiques consacrés à l'artiste, des appendices énumérant les tableaux disparus et les fausses attributions, ainsi que des index exhaustifs (thèmes, symboles, titres, lieux de conservation, etc.).

Les volumes sont présentés par des personnalités éminentes du monde de la culture, et la partie catalogue est établie par le meilleur spécialiste de la question.

“L'art d'**Ingres**, comme le personnage lui-même, n'a pas fini de surprendre et de dérouter. L'un et l'autre ont suscité de tout temps des réactions violemment opposées. Il fut le terrain solide sur lequel un Renoir, un Degas, prirent appui pour réagir contre la désintégration impressionniste de la forme. Les cubistes se réclamèrent de lui. Les bizarries que lui reprochaient les critiques de 1806 ou de 1819 lui ont valu l'intérêt des surréalistes. Les représentants du “Nouveau Roman” découvrent en lui un souci semblable au leur d'observation minutieuse, d'où peut naître une certaine forme d'art fantastique. Ces interprétations si diverses sont le signe que l'œuvre d'**Ingres** est toujours riche de significations nouvelles pour notre temps.” (Daniel Ternois)



TOUT L'OEUVRE PEINT D'INGRES